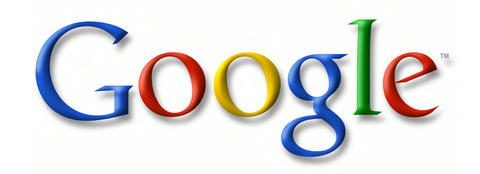
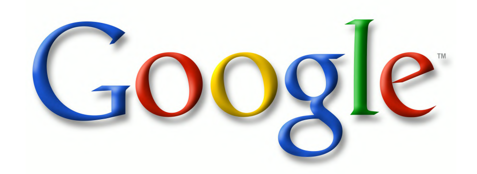









SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS





Litterarische Reliefs.

Erste Reihe.



Inhaltsverzeichniß.





Vorwort.

„Litterarische Reliefs" hab' ich die im Nachstehenden zusammengefaßten Charakteristiken genannt.

Mitten inne zwischen dem in Farben ausgeführten Portrait und der zu plastischer Rundung herausgemeißelten Büste steht in der bildenden Kunst das Menschenbildniß en relief. Das farbige Portrait legt den Hauptaccent auf die coloristische Wirkung; es wendet sich demgemäß in erster Linie an unsere Empfindung; das plastische Portrait, die Büste, wirkt durch das Mittel der Form; es beschäftigt zunächst unsern Geist. Das Relief dagegen will aus seiner centralen Stellung zwischen beiden heraus in den moderirten Formen seiner Gattung die Gesetze beider, indem es dieselben trübt, annähernd miteinander verschmelzen: das Flachbild mit dem Rundbilde. In seiner halben Plastik ist es unplastisch genug, um sich der Weichheit des farbigen Portraits zu nähern, und doch wieder

plastisch genug, um die strenge Rundung der Büstè mehr als anzudeuten.

Diese Dreistellung von Portrait, Büste und Reliefportrait in der bildenden Kunst findet eine Art von correspondirendem Gegenbilde in der andern Kunst des Portraitirens, in der durch das Wort: Dem farbigen Bildnisse entspricht hier in gewissem Sinne jene rein belletristisch geartete, oft novellistisch gefärbte Studie über einen Einzelcharakter, wie namentlich die heutige bessere Journalistik sie nicht selten zeitigt; die in großen Linien modellirte Büste findet annähernd ihr litterarisches Pendant in der vornehm-gelehrten, biographisch-psychologischen Monographie, der unsere Zeit eine nahezu klassische Pflege angedeihen läßt. Zwischen beiden aber, bald dieser, bald jener Grenze näher und der Stellung des Reliefporträts in der bildenden Kunst nicht unähnlich, schiebt sich der moderne litterarhistorisch-kritische Essay ein, der einerseits ohne die künstlerische Form des belletristischen Charakterportraits erreichen zu wollen, doch dessen farbige Frische nicht entbehren möchte und andererseits unter Verzichtleistung auf den vollen akademischen Apparat doch der Strenge und des Ernstes der wissenschaftlichen Monographie sich nicht ganz entschlagen darf.

In diese Mitte nun zwischen zwei gleich achtbare Spielarten einer und derselben litterarischen Gattung

glaub' ich meine hier zuerst gesammelten Dichterportraits rubriciren zu sollen; sie bilden eine vorläufige kleine Auswahl unter den von mir in verschiedenen deutschen Revuen und Feuilletons*) bisher veröffentlichten kritischen Studien und litterarhistorischen Essays, und ich entlasse sie von meinem Schreibtische mit dem Wunsche: sie mögen durch das Gleichmaß und den Einklang von Frische und Strenge in dem obigen Sinne ihren Anspruch auf die Bezeichnung: „Litterarische Reliefs" einigermaßen legitimiren.

Soviel zur Rechtfertigung des Titels und über den Inhalt meines Buches!

Und nun noch eine sachliche Bemerkung in Betreff meines Essays über Hermann Lingg! In diesem Augenblicke, nachdem die Drucklegung der „Reliefs" schon nahezu vollendet, geht mir eine neue Sammlung Lingg'scher Gedichte zu, welche unser Poet soeben unter dem Titel „Lyrik" (Wien und Teschen, Prochaska'sche Salonbibliothek) der Oeffentlichkeit übergiebt. Nach Abschluß meines Buches bedaure ich, von dieser reichhaltigen Publikation

*) Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" in München (früher Augsburg), „Westermann's Illustrirte Deutsche Monatshefte", „Unsere Zeit" u. s. w.

an der betreffenden Stelle keine Notiz mehr nehmen zu können und muß mich darauf beschränken, das Erscheinen der Sammlung hier einfach zu registriren.

Cannstatt, am Palmsonntag 1885.

Ernst Ziel.



Hermann Fürst von Pückler-Muskau.

Als „Semilasso" seinen letzten „Weltgang" gethan, als der „Verstorbene" sich zum Sterben anschickte, trug er seiner Umgebung einen Scheidegruß an sein Lieblingsroß auf, rief: „Man ebne mir den Weg zum Tumulus!" und starb. Was ist bezeichnender für diesen ritterlichen Romancier, der, eigenartig von der Ferse bis zum Scheitel, nichts so sehr haßte wie das Alltägliche, nichts so sehr liebte wie das Besondere, der, von der Gefahr zum Abenteuer und vom Abenteuer zur Gefahr schweifend, in den Wüsten Afrikas und auf den Trümmern Griechenlands, unter dem blauen Himmel der Pyrenäen und in der Nebelatmosphäre Altenglands stets den gleichen Zauber einer originellen Persönlichkeit zu behaupten wußte, was, frage ich, ist bezeichnender für diesen vornehm-chevaleresken Touristen im seidenen Kaftan als die aristokratisch-romantischen Phantasien seines letzten Fiebertraums? Ureigen, wie er lebte, starb er, einer der prononcirtesten unter den Charakteren des modernen Schriftthums. Inmitten des von ihm geschaffenen

herrlichen Parkes zu Branitz ließ er sich einen Tumulus, eine ägyptische Pyramide, thürmen — und in diesem seltsamen orientalischen Mausoleum schläft nun, wie ein Sesostride, der nimmermüde „Halbmüde“ den letzten Schlaf.

Das Leben des deutschen Schriftstellers, arm an großen Ereignissen und Unternehmungen, pflegt im wesentlichen ein Stillleben zu sein: der deutsche Poet knüpft im Allgemeinen den Faden seines Schaffens nicht an äußere Erlebnisse an, sondern spinnt ihn geräuschlos aus den Tiefen seines Wesens heraus; daher der mehr innerliche Charakter unserer Litteratur! Anders die Tage des Ausnahms-Deutschen, dem diese Skizze sich widmet; anders daher auch seine litterarische Physiognomie. Was der deutsche Odysseus schrieb, das wuchs ihm, wie die vielblätterige, buntfarbige Tropenblume aus vulkanischem Erdreich, aus dem Boden eines mannigfach bewegten Lebens.

Die litterarhistorische Stellung des Fürsten Pückler*)

---

*) Hermann Pückler-Muskau wurde am 30. October 1785 zu Muskau in der Lausitz als Sohn des Grafen Pückler geboren, studirte während der Jahre 1800—3 an der Universität zu Leipzig Jurisprudenz und trat dann in königlich sächsischen Militärdienst, aus welchem er jedoch bereits nach kurzer Zeit als Rittmeister wieder ausschied, um über Wien eine Reise nach Frankreich und Italien zu unternehmen. Sein Freund Alexander von Wulffen begleitete ihn auf dieser Reise. Als er in die Heimat zurückgekehrt war, fiel ihm durch den Tod seines Vaters, mit dem er, wie er selbst eingesteht, in den letzten Jahren auf etwas gespanntem Fuße lebte, die Standesherrschaft Muskau und ein bedeudentes Vermögen zu. Unter Schinkel's genialer Beihülfe begann er nun in Muskau jene umfassenden Verschönerungen, welche diesen an sich von der Natur so wenig begünstigten Ort in kurzer Zeit zu einem wahren Eldorado umschufen. Das Erhebungsjahr 1813 fand den jungen Cavalier zuerst als Major im russischen Heere, dann als Adjutanten

ist in mehr als einer Beziehung eine bedeutsame und scharf markirte: er ist, kurz gesagt, der erste Tourist von eigenartiger Physiognomie in der deutschen Litteratur.

---

beim Herzoge von Sachsen-Weimar und schließlich als Oberstlieutenant und Militär- und Civilgouverneur zu Brügge. Nach geschlossenem Frieden ins Privatleben zurückgetreten, beschäftigte er sich, um weitere Verschönerungen auf seinen Besitzungen vorzunehmen, ein Jahr lang in England mit jenen Gartenstudien, aus denen später die imposanten Parkanlagen in Muskau hervorgingen, welche ihn zum eigentlichen Schöpfer der deutschen Gartenkunst machten. Der unruhige Geist Pückler's fand nirgends ein dauerndes Heim: Muskau, Dresden und Berlin waren nur provisorische Raststätten seines schweifenden Lebens. Im Jahre 1817 vermählte er sich mit der geschiedenen Reichsgräfin von Pappenheim, der Tochter des Staatskanzlers Fürsten von Hardenberg. Nachdem Pückler auf mehrere erhebliche Vorrechte seiner Adelsstellung verzichtet, wurden ihm im Jahre 1822 als Gratifikation dafür vom Könige von Preußen der Titel und die Rechte eines Fürsten verliehen. Zufolge der kostspieligen Verschönerungen Muskaus war inzwischen sein Vermögen beträchtlich geschädigt worden. Da war es denn, wenn wir den Berichten Heinrich Laube's in der „Neuen Freien Presse" Glauben schenken dürfen, eine zwar hochherzige, aber, mit moralischem Maßstabe gemessen, doch etwas frivole Offerte, welche die Fürstin ihrem Gemahle machte, indem sie ihm vorschlug, eine Scheidung von ihr zu bewerkstelligen und nach England auf die Brautschau zu gehen; aber setzte sie hinzu, es müsse eine reiche Braut sein, welche er heimführe; denn nur so könne er seinen derangirten Verhältnissen aufhelfen. Gerathen, gethan: nach vollzogener Scheidung trat der Fürst seine Reise nach England an und verweilte dort und in Frankreich länger als ein Jahr, um endlich — ohne Braut in die Arme seiner geschiedenen und von ihm aufrichtig geliebten Frau, an welche er von England aus seine oft zärtlichen „Briefe eines Verstorbenen" adressirt hatte, zurückzukehren und fortan wieder mit ihr, als sei nichts geschehen, in ungetrübten ehelichen Verhältnissen zu leben. Während der Jahre 1834—36 bereiste der Fürst das südliche Europa, Nordafrika und Vorderasien und weilte dann bis zum Jahre 1845 wieder in Muskau. Später führte er in

Es war die Zeit der ersten dreißiger Jahre. Die jungdeutsche Gährungsepoche schlug ihre kräftigsten Wogen. Von jenseit des Rheins wirkte der französische Liberalismus herüber, der durch die Julirevolution seinen politischen Anstoß empfangen, und Ludwig Börne und Heinrich Heine, diese feindlichen Dioskuren, schleuderten von dort ihre litterarischen Brandraketen in die von Hegel'schen Ideen erfüllte deutsche Atmosphäre. Seit dem Jahre 1830 ging die Romantik in Deutschland nur noch als ein schemenhaftes Gespenst um und förderte auf den sich vielfach kreuzenden Heerstraßen der Litteratur, welcher ein scharf umgrenztes Programm gänzlich mangelte, eine geradezu anarchische Verwirrung zu Tage. Auf dem Gebiete des Dramas stellte der hypergeniale Grabbe groteske Fehlgeburten an's Licht; der Roman und die Novelle wurden unter den Händen der Jungdeutschen polemisch, die Kritik belletristisch, wie in den Gutzkow'schen Aufsätzen, oder einseitig bis zur Beschränktheit, wie in den Menzel'schen Goethe-Verunglimpfungen; nur die Lyrik nahm hier und da Anläufe zu ersprießlicher Entwickelung. Das war die litterarische Zeitkonstellation, unter welcher Fürst Pückler-Muskau in die belletristische Pa-

Deutschland und Italien ein rastloses Wanderleben und hatte seine eigentliche Residenz auf Schloß Branitz im Kreise Kottbus, wo er, wie früher in Muskau, großartige Parkanlagen in's Werk setzte. Seit dem Jahre 1863 war er Mitglied des Herrenhauses. Bis an sein Lebensende erfreute sich der Fürst körperlicher Rüstigkeit und geistiger Frische. Seine letzte Krankheit war eine kurze; er starb am 5. Februar 1871 in der ersten Morgenstunde. Die Herrschaft Muskau, welche ein Majorat ist, ging bei der Kinderlosigkeit des Fürsten auf einen nahen Anverwandten des Verstorbenen, den Grafen Heinrich von Pückler, über.

lästra trat. Die Litteraturgeschichte wird ihn keineswegs freisprechen können von den Gebrechen der Zeit, unter deren Einfluß er producirte, aber sie wird ihn mit Auszeichnung unter denjenigen litterarischen Originalcharakteren nennen müssen, welche kraft der Gewalt ihrer Persönlichkeit in jenen Tagen der Zerfahrenheit und Haltlosigkeit, wo, wie Pückler sagt, das Alte schon todt und das Neue noch nicht geboren war, die Pionniere einer lebenstüchtigern Zeit wurden, einer Zeit, deren Sonne heute im Zenith steht.

Die „Briefe eines Verstorbenen", Pückler's Erstlingswerk, erschienen während der Jahre 1830 und 1831 und erregten einerseits durch das mit Koketterie halb geöffnete Visir ihres anonymen Verfassers, andererseits durch die Neuheit ihres Inhaltes, besonders aber ihres Stils, sofort in den weitesten Kreisen ein ungewöhnliches Aufsehen. Für und gegen dieselben wurden die verschiedensten kritischen Stimmen laut: Altmeister Goethe ließ ihnen seine wohlwollende Aufmerksamkeit zutheil werden; Varnhagen von Ense verkündigte ihr Lob, aber Ludwig Börne schrieb unterm 14. Februar aus Paris: „Keine Hoffnung, daß Deutschland frei werde, ehe man seine besten, lebenden Philosophen, Theologen und Historiker aufknüpft und die Schriften des „Verstorbenen" verbrennt."

Der Inhalt der „Briefe eines Verstorbenen", welche Reiseeindrücke aus Deutschland, Holland und England, wo der Verfasser während der Jahre 1826—28 weilte, und aus Wales, Irland und Frankreich, wo er sich in der Zeit von 1828—29 aufhielt, widerspiegeln, würfelt sich aus den heterogensten Dingen zusammen. Die Briefe

reden de omnibus rebus et quibusdam aliis. Zwangloses Geplauder und philosophische Deductionen, malerische Naturschilderungen und prägnante Silhouetten bedeutender Persönlichkeiten, Aphorismen über Kunst und Politik, einige poetische Sentimentalitäten und pikante Indiskretionen, etwas Gesellschaftsklatsch und ein bischen Skandal aus den hohen und höchsten Cirkeln, vor allen Dingen aber vortreffliche Studien aus der gleichzeitigen Sittengeschichte der verschiedenen Nationen — das sind die Gegenstände der „Briefe eines Verstorbenen". Besonders sind sie eine ergiebige Fundgrube für die Beurtheilung der englischen Zustände am Ausgange des ersten Viertels dieses Jahrhunderts, speciell der Zustände der englischen Aristokratie. In dem vornehm bequemen Tone eines Weltmannes skizzirt uns der „Verstorbene" das Leben der londoner Salons. Im allgemeinen sympathisirt er mit den Gewohnheiten und Passionen des high-life. Das mit allen Reizen eines raffinirten Comforts üppig und zugleich geschmackvoll ausgestattete Genußleben in den Schlössern und Villen der Lords von England kam einem sybaritischen Zuge in dem Naturell Pückler's entgegen. Die exclusive Vornehmheit der Aristokratie Altenglands schlug eine verwandte Saite in der fürstlichen Seele des eleganten Touristen aus der Lausitz an — war er doch wie jene, seine Gastgeber, ein Aristokrat; aber er war mehr als ein Aristokrat, er war ein Aristokrat von Geist. So fühlte er sich denn nicht selten vereinsamt unter den Dandies von London und den Gentlemen der Salons. Er fand die vornehme Gesellschaft, wie sehr auch ihre luxuriösen Symposien, ihre glänzenden Parforcejagden, ihre

prächtigen Pferderennen, ihre Gemäldegalerien und Parkanlagen seinen Beifall hatten — er fand die Gesellschaft der Aristokratie von England stereotypen Gebräuchen zu sklavisch unterworfen, er fand sie in ihren Genüssen zu systematisch, zu arm an wahrer Herzenshöflichkeit und heiterer Bonhomie, er vermißte zu sehr an ihr die französische Leichtigkeit und italienische Natürlichkeit, um sich auf dem Parquet des vornehmen Albion völlig wohl zu fühlen. Dagegen hat er vom englischen Volkscharakter gegenüber der Noblesse die beste Meinung; er erblickt in ihm die Vereinigung der deutschen Gemüthlichkeit mit den gefälligen Eigenschaften der Südländer.

Neben solchen und andern oft höchst scharfsinnigen Bemerkungen über die Sitten und Gebräuche fremder Nationalitäten, namentlich der Engländer, enthalten die „Briefe eines Verstorbenen" die feinsinnigsten Notizen über Gegenstände der Kunst, besonders der Malerei, wozu dem Verfasser wiederum England in erster Linie einen reichen Stoff bot. Auch über das englische Theater finden wir interessante Mittheilungen, welche oft eine große kritisch-analytische Schärfe bekunden. So werden die Charaktere des Königs Claudius im „Hamlet" und der Lady Macbeth nicht ohne Geist und nach Maßgabe neuer Gesichtspunkte unter das kritische Secirmesser genommen.

Diese Auslassungen des „Verstorbenen" über Gegenstände aus dem Bereiche des sittlichen und ästhetischen Lebens der Völker bieten uns indessen für die Beurtheilung desjenigen Momentes, woran uns bei der eigenthümlichen litterarischen Stellung Pückler's vorzüglich gelegen sein muß, zur Beurtheilung seiner originellen Persönlichkeit und ihrer

innersten Natur, nur Anknüpfungspunkte von zweifelhaftem Werthe, zweifelhaft deshalb, weil sie nicht das Centrum seines Wesens berühren, sondern nur an der Peripherie desselben liegen; in den Mittelpunkt seines Charakters führen uns dagegen die zahlreich in den Text der Briefe eingewobenen Reflexionen über die mannichfachsten Fragen aus dem Bereiche der Metaphysik, der Politik und der Zeitgeschichte. Da ist es denn der scharf markirte Zug eines harmlos genießenden Epikuräismus, hier und da durchknetet mit einer kleinen Dosis Skepsis, welcher uns zuvörderst an der geistigen Physiognomie des Fürsten in die Augen springt. Aber dieser Epikuräismus, welcher aus einer optimistischen Grundstimmung Pückler's erwächst, ist, wie jeder echte, ein durchaus liebenswürdiger. Ein heiterer Lebensgenuß, durch edlen Geschmack und einen gebildeten Schönheitssinn vergeistigt, ist das Idol des „Verstorbenen". Gesellige Freuden, verschönt durch den allerdings nicht immer platonischen Verkehr mit dem zartern Geschlechte und die genießende Hingabe an die Erzeugnisse der verfeinerten gastronomischen Kunst, bilden einen integrirenden Factor in den Schilderungen der Briefe aus England und werden die Ausgangspunkte des ergötzlichsten Humors. Aber daneben finden sich Blätter, ja ganze Abschnitte von schwerwiegender Gedankenfracht. In religiöser Beziehung gehört der „Verstorbene" durchaus dem Lager des Liberalismus an, wie zahlreiche Stellen der Briefe beweisen. Er philosophirt in diesem Sinne über den Fortschritt der Menschheit und verlangt für sie, auf pantheistischen Voraussetzungen fußend, volle und freie Selbstbestimmungsfähigkeit; er definirt den Begriff

des „Gewissens“ in feinsinniger Weise und zieht die die Welt regierenden Mächte der „Liebe und Furcht“ in den Kreis seiner höchst untheologischen Betrachtungen. In der Politik huldigt er dem System der Repräsentativ-Verfassung, bewundert das englische Staatswesen und spricht sich gelegentlich einer polemischen Analyse des Macchiavellismus im Sinne eines humanitären Fortschrittes zu Gunsten einer Annäherung der Fürsten an die Völker aus. Die Zeitgeschichte findet durch einige interessante Parallelen mit frühern Geschichtsperioden Verwerthung.

Diesen Reisebriefen ließ Pückler unter derselben durchsichtigen Maske eines „Verstorbenen“ im Jahre 1834, fast zu gleicher Zeit mit seinen für die deutsche Gartenkunst grundlegenden „Andeutungen über Landschaftsgärtnerei“ seine dem preußischen Staatsminister Fürsten zu Sayn und Wittgenstein zugeeigneten „Tutti frutti“ folgen, fünf Bände kleiner Aufsätze von verschiedenem Werthe, unter welchen der „Brief eines Preußen an die Gräfin R. in Kopenhagen“ und die „Politischen Ansichten eines Dilettanten“ ein besonderes Interesse beanspruchen dürfen. Der „Brief eines Preußen“ wirft in geistreicher Weise Schlaglichter auf die damaligen Zustände am berliner Hofe, charakterisirt die königlichen Prinzen und unterzieht die vornehme Gesellschaft einer ungemein zutreffenden Beurtheilung. In den „Politischen Ansichten eines Dilettanten“ sucht unser Autor den Beweis zu führen, daß der deutsche Kleinadel nur auf der Basis des Majoratsbesitzes und eines auf bürgerliche Blutsverwandtschaft gestützten Anschlusses an die volksthümlichen Interessen der Nation sich zu einer vollkräftigen Aristokratie

heranbilden könne, wobei er gegen den Bureaukratenstaat alle Hebel des Witzes und der Ironie in Bewegung setzt. Unter den sonstigen Abschnitten der „Tutti frutti" verdienen noch die verschiedenen Serien „Aus den Zetteltöpfen eines Unruhigen" Beachtung, welche, bald kurz gefaßt, bald in breiterer Form, humoristische, satirische, pathetische, ja selbst elegische Aphorismen von oft großer Prägnanz enthalten.

Wieder in das Gebiet der Reiseschilderungen fällt die dritte Veröffentlichung des „Verstorbenen" — der Fürst behauptete diese Pseudonymität auch bei allen seinen späteren Publicationen — welche sich „Jugendwanderungen" betitelt (1835) und eine Frucht der ersten Reise Pückler's nach Frankreich und Italien ist. Die „Jugendwanderungen", welche der Verfasser seinem Reisegefährten Alexander von Wulffen widmete, heben mit der Schilderung der Rhonefahrt von Lyon nach Avignon an. Die beiden Kameraden pilgerten theils zu Fuß, theils zu Esel durch das schöne Frankreich und gingen dann über die Riviera nach Italien. Das durch Frische des Stils ausgezeichnete Buch enthält manche treffenden Bemerkungen über Land und Leute, namentlich über Italien.

Unmittelbar auf diese „Jugendwanderungen" folgt die lange Reihe der Semilasso-Schriften „Aus den Papieren eines Verstorbenen", welche die litterarische Ausbeute der Reisen bilden, die Pückler während der Jahre 1834—36 in Südeuropa, Nordafrika und Vorderasien unternahm. An „Semilasso's vorletzten Weltgang" (1835), welcher die Reihe eröffnete, schließen sich „Semilasso in Afrika" (1836), „Der Vorläufer" (1838), „Südöstlicher

Bildersaal" (1840), „Aus Mehemed-Ali's Reich" (1844) und „Die Rückkehr" (1846—48) an. Mit der veränderten Scenerie des Schauplatzes, auf dem er sich befindet, hat der Verfasser auch das Costüm gewechselt; er hat den Castorhut des Europäers mit dem Fes des Orientalen, den Frack des englischen Dandy mit dem Kaftan des Muselmanen vertauscht, aber er ist geblieben, was er war, ein deutscher Aristokrat und lausitzer Patronatsherr mit der Miene des brittischen Lords. Auch unter der Tropensonne verleugnet er keinen Augenblick die kühle Ueberlegenheit des feinen Weltmannes: im Wüstenzelte bewegt er sich mit derselben Eleganz wie auf dem Parket des Salons; er huldigt auch dort dem Cultus eines verfeinerten Lebensgenusses. Das Abenteuerliche und Gefahrvolle des Lebens in jenen heißen Himmelsstrichen wird ihm, dem verwöhnten und halbsatten Zögling der europäischen vornehmen Gesellschaft, zu einem Reizmittel, das er mit Leidenschaft ergreift: romantische Wüstenausflüge, Tigerjagden und Sauhetzen wechseln mit den Freuden der arabischen Küche, algierischen Theaterstudien und pikanten Galanterien gegen die Schönen des Orients. Daneben macht er geschichtliche und religionsgeschichtliche Studien; er besucht die Ruinen von Karthago und Utica und unterhält sich in Athen mit dem österreichischen Gesandten von Prokesch-Osten über den Koran und den Zendavesta des Zoroaster. Dem Bei von Tunis weiß er eine hohe Meinung von sich beizubringen und alle Paschas und Beduinenhäuptlige zu seinen Bewunderern zu machen. Zu Abd-el-Kader und allen Notabilitäten des Mohammedanismus tritt er in mehr oder weniger nahe Be-

ziehungen, und in verlorenen Stunden findet er noch Muße, Studien über die Bereitung des Mokkakaffees, den Genuß der afrikanischen Früchte und die Zucht arabischer Rosse zu machen oder die Mädchen- und Tänzerinnenfeste im Harem des Pascha zu besuchen und daselbst den braunen Huldinnen nach dortiger Sitte mit Rosen- und Jasminessenz Goldstücke auf das Gesicht zu heften, auch wohl gelegentlich einer Entdeckungsreise durch die Straßen Algiers einem verführerischen Ruffiano zu tabakrauchenden Töchtern der Venus zu folgen oder im Vorübergehen der prächtigen Barbarei einer türkischen Hochzeit, der seltsamen Ceremonie eines algierischen Balles, dem wüsten Treiben eines maurischen Kaffeehauses beizuwohnen, zwischen alledem aber noch über die höchsten Dinge des Diesseits und Jenseits zu reflectiren und mit reisenden Orientalisten aus der Heimat archäologische und politische Fragen zu erörtern.

Wenn uns die „Briefe eines Verstorbenen" eine Menge schätzenswerthen Materials über europäische Zustände der zwanziger und dreißiger Jahre liefern, so sind die Semilasso-Schriften dagegen ein wahres Arsenal für Denjenigen geworden, der dem Studium der orientalischen Sitten seine Aufmerksamkeit zuwendet. Wie jene, so ergreifen diese ihre Gegenstände mit einer seltenen Frische der Beobachtung und schildern das Beobachtete originell und anschaulich, indem sie ihm durch die Spiegelungen in der Seele einer selbstständig ausgeprägten Individualität neben der objectiven Bedeutung den fesselnden Reiz verleihen, welchen eine eigengeartete subjective Auffassung den Dingen zu geben pflegt. Einen glücklich zugreifenden

Instinct bewies der Autor dadurch, daß er durch häufiges Hineinziehen phantastischer Momente in den Kreis der Schilderung seinen Bildern aus dem Leben des Orients, welches uns Abendländer ja selbst wie ein großes Phantasma gemahnt, einen ihrem exotischen Colorit angemessenen Rahmen schuf. Den ersten Rang nehmen unter diesen Werken wohl „Semilasso's vorletzter Weltgang" und „Semilasso in Afrika" ein, wie denn auch ihr Erfolg beim Publikum ein durchgreifenderer war als der der übrigen Schriften des „Halbmüden". Treffliche Partien, namentlich was die Landschaftsschilderungen betrifft, enthält auch der „Südöstliche Bildersaal". Der erste Theil desselben: „Der Vergnügling", ist vielfach, namentlich seitens der Junghegelianer, Ausgangspunkt einer Polemik gegen den Fürsten Pückler-Muskau geworden, welche diesen Titel der ersten Hälfte des „Bildersaals" als ein angemessenes Epitheton des Verfassers selbst hinstellte — ein Argument, welches, wenn es auch eine Schwäche Semilasso's trifft, doch keineswegs sein ganzes Wesen erschöpfend bezeichnet, denn dieses ist auf einen durchaus gediegenen Charakter gegründet. — Weniger Beachtung als die eben erwähnten Schriften fanden „Der Vorläufer", welcher interessante Reiseskizzen aus Griechenland und dem Archipel bringt, sowie die fortsetzenden Werke: „Aus Mehemed-Ali's Reich" und die „Rückkehr", da sie, namentlich die beiden letztgenannten, in die Zeit der Vorbereitungen großer politischer und socialer Bewegungen fielen und eine gänzlich veränderte Zeitatmosphäre fanden, eine Atmosphäre, welche ein kraftgeniales Geschlecht von Stürmern und Drängern schnell reifte und sich all-

zu intensiv mit radicalen und revolutionären Elementen schwängerte, als daß sie dem orientalischen Quietismus Semilasso's ein weiteres Wachsthum hätte ermöglichen können — Semilasso verstummte. Unter dem Einflusse einer Revotion begann der „Verstorbene" sein litterarisches Wirken; unter dem Einflusse einer Revolution schloß Semilasso es ab: die freiheitlichen Bewegungen vom Jahre 1830 und die vorangehenden Ereignisse befruchteten sein Talent; die wilden Scenen vom März 1848 und ihre Folgen drängten es zu ewigem Schweigen in sich selbst zurück.

Was die Composition der Pückler'schen Werke betrifft, so hat diese durchweg einen wesentlich musivischen Charakter. Es fehlen der Pückler'schen Art zu componiren durchaus alle großen Linien; sie hat niemals das Ganze im Auge; sie arbeitet stets nur im Kleinen; sie fügt Episoden an Episoden, Schilderungen an Schilderungen, wirft Reflexionen und Anekdoten, Betrachtungen und Personalnotizen, Eigenes und Fremdes zu einem bunten Potpourri durcheinander und macht sich so zu einem litterarischen Hexenkessel, in dem die Elemente aus allen möglichen und einigen unmöglichen Disciplinen des menschlichen Denkens und Dichtens sich in völliger Auflösung aller organischen Gebundenheit zu einem gährenden Chaos amalgamiren: sie ist mit Einem Worte unkünstlerisch. Nun mag man einwenden, daß eine gewisse Nonchalance der Composition ein naturgemäßes Vorrecht, ja, ein charakteristisches Merkmal derjenigen Form sei, welcher sich Pückler vorwiegend bedient, der Briefform. Gegenüber diesem Einwande weise ich, von andern Beispielen zu schweigen, nur auf den Vorgang Goethe's und Wilhelm

von Humboldt's hin. Die Briefe des Erstern, namentlich diejenigen aus der Schweiz, und des Letztern „Briefe an eine Freundin" sind leuchtende Beispiele für die dieser wie allen Formen geistigen Ausdrucks innewohnende Fähigkeit zu künstlerischer Durchbildung. Wenn also der Werth eines Werkes nach dem höchstmöglichen Grade der seiner Gattung immanenten Vervollkommnungsfähigkeit bemessen werden darf, so bleiben die Pückler'schen Schriften, nach der Seite ihrer Composition hin betrachtet, hinter den höchsten Idealen ihres Genres, wie Vergangenheit und Gegenwart sie bereits hingestellt haben, weit zurück.

Ist nun die Composition die innere Seite der künstlerischen Technik, so ist der Stil ihre äußere. Der Stil des Fürsten Pückler ist mit nicht geringerm Rechte als seine Compositionsweise von den verschiedensten Seiten angegriffen worden. Man kann in der deutschen Litteratur seit der classischen Periode am Ende des vorigen und am Anfange dieses Jahrhunderts bekanntlich drei verschiedene Prosastilarten unterscheiden, von denen die zwei frühesten seit dem Beginne dieses Säculums in einem parallelen und sich gegenseitig modificirenden Entwickelungsgange nebeneinander hergingen, während die dritte spätere sich erst im dritten, resp. vierten Decennium unseres Jahrhunderts geltend machte. Die beiden ersten Prosastilarten datiren die eine von dem Goethe des „Götz" und des „Werther", fußend auf Lessing, die andere von Herder. Jene ist oft die „natürliche", diese die „poetische" Prosa genannt worden. Die dritte Stilart endlich hat ihren Ausgangspunkt in den spätern

Prosadichtungen Goethe's und wird nicht unrichtig als die „vornehme“ Prosa bezeichnet. In diese letzte Kategorie fällt der Stil des Fürsten Pückler-Muskau. Eleganz und Leichtigkeit, Glätte und Beweglichkeit sind charakteristische Eigenschaften desselben, aber seine Eleganz artet nicht selten in Schönthuerei, seine Leichtigkeit in Nonchalance, seine Glätte in Physiognomielosigkeit, seine Beweglichkeit in Frivolität aus. Diese Sprache Pückler's ist die Sprache der Aristokratie mit all ihren glänzenden Vorzügen, aber auch nicht ohne ihre empfindlichsten Schwächen. Die Perioden dieses vornehmen Pückler'schen Conversationsstils sind meistens einfach, aber nicht immer correct, stets gewandt, aber nur selten prägnant. Kühne Wendungen und schlagkräftige Lakonismen mangeln ihnen gänzlich. Dazu kommt eine mit einer Art von beharrlichem Eigensinn durchgeführte Einmischung fremder, namentlich französischer Ausdrücke und Wendungen in den deutschen Text, eine Unart, welche die Reisebriefe unsers Autors zu einer wahren Musterkarte der heillosesten Sprachmengerei macht. Die Signatur des Pückler'schen Stils ist eine entschieden ausgesprochene, und insofern rückten die Schriften Semilasso's die, wie gesagt, von Goethe zuerst ausgebildete „vornehme“ Schriftsprache in eine neue Phase — nicht zum Heil der deutschen Litteratur; denn weil litterarische Besonderheiten von markantem Gepräge stets ihre Nachahmer finden, so sind sie eine Saat des Unheils, wenn sie nicht zugleich in den Spuren einer normalen Entwickelung und Weiterbildung der künstlerischen Errungenschaften früherer Epochen die Bahnen des Schönen gehen. Das kann von dem Stile Pückler's

nicht gesagt werden: er verwischt die großen und schönen Linien der spätern Goethe'schen Prosa und setzt eine gewisse Forcirtheit und kokette Selbstgefälligkeit an ihre Stelle. Das Heer schädlicher Nachahmer dieses verfälschten Goethe'schen Stils ist nicht ausgeblieben: zahllose Jünger haben die stilistische Geschmacksverwirrung ihres Meisters ausgebildet, indem sie, jeder in seiner Art, Gefälschtes noch einmal fälschten, Verdorbenes noch ärger verdarben.

Blicken wir nun am Schlusse dieser Skizze auf das Gesagte zurück, so tritt uns das Bild des Fürsten Pückler-Muskau zwar nicht als das einer durch große Anlagen imposanten, wohl aber einer durch ungewöhnliche Eigenschaften interessanten Natur entgegen. Ritterliche Thatkraft und weltmännische Genußliebe, optimistische Freigeisterei der Weltanschauung und strenge Wahrhaftigkeit in der Meinungsäußerung, daneben mehr elastische Empfänglichkeit in der graziösen Aneignung des Fremden als markige Schöpfungskraft in der nachdrücklichen Herauskehrung des Eigenen, und endlich viel epikuräische Behaglichkeit und ein wenig vornehme Eitelkeit — diese Eigenschaften erscheinen uns als die Hauptingredienzen des Pückler'schen Charakters. In ähnlichem Sinne — ich erwähne das als Curiosum — sprach sich ein Phrenologe über den Fürsten aus, als er in England von diesem consultirt wurde. Pückler theilt das Urtheil des Phrenologen in den „Briefen eines Verstorbenen" mit. Nach demselben hat der Fürst unter anderm „mehr Imagination als Geduld" — ein Ausspruch, der in der That sehr zutreffend genannt werden muß; sind doch Beweglichkeit der Phantasie und völliger Mangel an Beharrlichkeit her-

vorstechende Eigenschaften im Charakter Pückler's. Sie bedingen zugleich die Stellung, welche er in der Litteratur einnimmt. Seine reiche Phantasie, welche sich mit Widerwillen von stubengelehrten Grübeleien weg- und den realen Dingen des Lebens mit Leidenschaft zuwandte, hatte einen Zug des Weltweisen, aber eine rastlose Ungeduld ließ ihn nicht zu ruhiger Vertiefung seines Wesens, zu nachhaltiger Begeisterung für die Gegenstände des innern und äußern Lebens erstarken. Mit Lebhaftigkeit ergriff er die Dinge, um sie bald darauf mit Gleichgültigkeit wieder fallen zu lassen. So wurde er ein fesselnder Briefsteller, ein hellblickender und warm fühlender Tourist, aber die Höhen der Kunst, wo in olympischer Ruhe und Klarheit die „reinen Formen wohnen", konnte er nicht erklimmen; er hat es, dem Gehalte seiner Schriften nach, nur selten über das Impromptu, ihrer Form nach fast niemals über das Fragment hinausgebracht; die Grazien ließen ihm ihre Gaben zutheil werden, aber die Musen versagten ihm die ihrigen: er war ein anmuthiger Erzähler — ein Dichter war er nicht.

Die Bedeutung des Fürsten Pückler-Muskau für das geistige Leben der Gegenwart ist im Wesentlichen keine weitgreifende und fruchttragende; seine Bestrebungen und Interessen gehören in der Hauptsache dem Gedankenkreise einer Zeit an, welche für uns nur noch eine historische ist; sind es doch ganz andere Ideen, als diejenigen waren, in welchen Semilasso lebte, praktischere, realere, vor allen Dingen nationalere Ideen, welche im Vordertreffen unserer Tage stehen. Gegenüber dem mehr äußerlichen Kosmopolitismus des Fürsten Pückler hat unsere Zeit, indem

sie ihren Inhalt straffer zusammenraffte, sich mit dem Bewußtsein einer innern Zusammengehörigkeit der Völker erfüllt. Die Auffindung der geistigen Fäden dieser die Völker verbindenden Zusammengehörigkeit aber ist in unsern Tagen nicht mehr Sache der Belletristik. Heutigentages litterarische Weltfahrten im Sinne Pückler's zu unternehmen, Notizen aus den Gebieten des archäologischen, ethnographischen, sittengeschichtlichen und ästhetischen Wissens als buntes Conglomerat in langathmigen Reisebriefen niederzulegen: das hieße das moderne Gewissen beleidigen; denn diese Zeit ist die Zeit einer ernst gemeinten Arbeitstheilung; jede Theilung der Arbeit aber bringt eine Vertiefung ihrer einzelnen Disciplinen mit sich; diese Vertiefung jedoch rückt die Materie der Arbeit vielfach in eine Sphäre, in welcher das Bethätigungsrecht der Belletristik aufhört und dasjenige der exacten Wissenschaften beginnt. Wenn ich nun nichtsdestoweniger weit davon entfernt bin, die Berechtigung des modernen Touristenthums in der Litteratur bestreiten zu wollen, so meine ich doch: wir müssen ihm nach Maßgabe der ebengezeichneten völlig veränderten Weltlage eine ganz andere Aufgabe stellen, als der Fürst Pückler sie vor vierzig Jahren zu der seinigen machte: der Tourist von heute trage auch auf seinem Gebiete dem Gesetze der Zeit, dem Gesetze der Arbeitstheilung, Rechnung: er sei nicht wie jener ein Polyhistor im aphoristischen Gewande; er umgrenze seine Stoffe mit größerer Strenge und lasse, was er am Inhalte verliert, indem er ihn beschränkt, der Form zugute kommen, indem er sie künstlerisch veredelt!

Das Bild des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau

aber, obgleich es nicht mehr in den Rahmen dieser Zeit paßt, bleibe unserer Erinnerung werth! Der flotte Junker der Lausitz, der abenteuernde Cavalier des Salons und der Wüste, mögen seine Fehler gewesen sein, welche sie wollen, hat das Verdienst, in einer Zeit des Pedantismus und des Philisterthums in der Litteratur seine ebenso freimüthige wie ritterliche Persönlichkeit mit Keckheit mitten in die litterarische Arena gestellt und dadurch eine neue Flutwelle in die stagnirende Strömung der deutschen Belletristik gegossen zu haben, welche die todten Reste einer überwundenen Zeit hinwegspülen half. Dieses Verdienst ist ihm ungeschmälert geblieben, mag auch der Sänger der „Lieder eines Lebendigen“ die Schleusen des Spottes über den „Verstorbenen“ geöffnet, mag auch der Dichter des „Münchhausen“ den „Semilasso“ — ironisch genug! — mit einem Ochsengespann haben kutschiren lassen. Suum cuique!





Wilibald Alexis.

Es war eine böse Zeit für unsere Litteratur, die Zeit, als Deutschland nach den wüsten Träumen einer jahrzehntelangen Reaction sich zum ersten male wieder aufraffte zu einem Leben der That, welches mit rücksichtsloser Initiative die Institutionen Metternich's und seiner Creaturen über den Haufen warf. Von Schleswig und Eckernförde, von Kolding und Idstedt hallten die Donner der Geschütze durch das aufgeregte Deutschland — und die Musen und Grazien entflohen vor dem stählernen Gewaltschritt der Wirklichkeit. Es war eine böse Zeit für die deutsche Litteratur — zumal für den deutschen Roman. Die Lyrik verhallte nicht ganz im Lärm des Tages; sie zog vielmehr ein ehernes Gewand an und vertauschte die Hirtenflöte mit der Tuba; auch das Drama fand hier und da einen Platz in dem Programm der Zeit; oft genug wurde es extemporirt auf Märkten und Feldern und feierte rhetorisch-politische, declamatorisch-demagogische Triumphe. Für den Roman aber war in dieser Zeit revolutionärer Bewegungen „die Welt weggegeben" — als alte Scharteke wurde er in die litterarische Rumpel-

kammer verwiesen. Wer hatte angesichts einer üppig wuchernden Flugschriften-, Leitartikel- und Kammer- und Volksredenlitteratur noch Sinn und geistige Spannkraft genug, um sich in die übrigens schon damals etwas veralteten socialen und psychologischen Conflicte einer an Gutzkow's „Wally“ (1835) und Tieck's „Vittoria Accorombona“ (1840) anknüpfenden Romanlitteratur zu vertiefen? Wer fand noch Geschmack an den aristokratischen Salongemälden des Fürsten Pückler-Muskau, Sternberg's und der Gräfin Hahn oder dem großen sich an diese Vorbilder anschließenden Troß vornehmer Nachtreter? Wer konnte sich noch an der Wald-, Feld- und Spinnstubenpoesie der einst so beliebten „Dorfgeschichten“ eines Immermann oder Auerbach erbauen? Auch die historischen Romane von Heinrich Koenig und Levin Schücking standen ungelesen in den Fächern der Verleger, von den exotischen Sittengemälden eines Charles Sealsfield gar nicht zu reden. „Vormärzlich“ war die Collectivdevise, unter welcher alle diese Erzeugnisse einer von der Zeit schnell überflügelten Litteratur ad acta gelegt wurden. Selbst solche Romane, welche das tiefste Bewußtsein der Zeit trafen, sei es nun unmittelbar oder mittels geistreicher, zwischen andern Geschichtsperioden und der Gegenwart gezogener Parallelen, gingen spurlos vorüber oder erregten doch nur ein geringes Interesse, welches zu ihrem innern Werthe in keinem Verhältnisse stand: so Robert Giseke's „Moderne Titanen oder kleine Leute in großer Zeit“ (1850), so Robert Prutz' „Das Engelchen“ (1851), so Theodor Mügge's „König Jakob's letzte Tage“ (1850) und „Der Vogt von Sylt“ (1851).

Da war es denn ein Schriftsteller von streng realistischem Gepräge, begabt mit einem ebenso scharfsichtigen Auge für deutsche Zustände wie einem warmen Vaterlandsgefühl, welcher mit zwei Sittenromanen großen Stils zuerst das eingeschlafene Interesse des deutschen Publikums für die erzählende Dichtung wiedererweckte: Wilibald Alexis mit seinen Romanen „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" (1852) und „Isegrimm" (1854), zwei Werken von tiefernstem Ideengehalt und einer gegen die nationalen Irrthümer der Zeit mit ebenso viel Schärfe des Urtheils wie Adel der Gesinnung polemisirenden Tendenz.

Wilibald Alexis, mit seinem wahren Namen Wilhelm Häring*), war kein Neuling in der Litteratur, als ihm mit diesen beiden ein einheitliches Ganzes bildenden Romanen der große Wurf einer geistigen That von nationaler Tragweite gelang.

---

*) Am 23. Juni des Jahres 1797 zu Breslau geboren, erhielt er seine erste wissenschaftliche Bildung auf dem Werder'schen Gymnasium zu Berlin und machte als Freiwilliger den Feldzug von 1815 mit. Namentlich nahm er regen Antheil an den Belagerungen der Ardennenfestungen, bei denen er sich mehrmals durch persönliche Bravour auszeichnete. Nach geschlossenem Frieden widmete er sich auf den Universitäten zu Berlin und Breslau dem Studium der Rechte und bestand mehrere Staatsexamina. Allein schon als Kammergerichtsreferendar vertauschte er, einer innern Stimme folgend, die juristische mit der schriftstellerischen Thätigkeit. Nachdem er im Jahre 1847 eine Reise nach Italien unternommen, kehrte er im Sommer 1848 nach Deutschland zurück, wo er in Berlin seinen Wohnsitz nahm und sich längere Zeit an der Redaktion der „Vossischen Zeitung" betheiligte. Im Jahre 1852 siedelte er sich in Arnstadt in Thüringen an, wo die geistige Störung, der er verfallen war, ihn immer mehr vereinsamte. Er starb daselbst am 16. December 1871.

Er war bereits vor die Oeffentlichkeit getreten, und zwar zuerst mit einer ebenso seltsamen wie glücklichen Mystification. Sein erster Roman „Walladmor" (2. Aufl. 1824) erschien nämlich, wie bekannt, unter dem Namen Walter Scott's und erregte in ganz Europa ein nicht geringes Aufsehen. Man muß gestehen, es ist dem Autor mit bewunderungswürdiger Aneignungsfähigkeit gelungen, die Eigenarten der Walter Scott'schen Dichtung in diesem Romane wiederzugeben. Originelle und scharf ausgeprägte Charakterzeichnung mit effectvoll aufgesetzten Lichtern des Humors, frappante Situationsmalerei, pittoreske Naturschilderung, großartige, wenn auch wüste Romantik der Handlung und ein seltenes Geschick, auch das anscheinend Dürftige und Unbedeutende in eine bedeutende Beleuchtung zu rücken und es so zu einem wirkungsvollen Hebel der Spannung zu machen — das sind die großen Vorzüge, die der Schlesier dem Schotten abzulauschen gewußt und die er auch in seinen spätern Romanen zur Geltung zu bringen verstand. Der Roman „Walladmor" schildert Charaktere von höchstem Interesse. So ist James Nichols eine große Natur mit einem wilddämonischen Zuge, und sein Geständniß vor dem Friedensrichter klingt wie eine gewaltige im Namen der leidenden Menschheit ergehende Anklage der Besitzenden und Glücklichen. Daneben verleugnet der Roman allerdings nirgends, wie dies ja auch in der Absicht des Autors lag, die Fehler der litterarischen Production des Weisen von Edingburgh: die Charaktere und die Handlung kranken an Bizarrerie; die Darstellung leidet an Längen, die Composition an einem empfindlichen Mangel an Uebersichtlichkeit und Durch-

sichtigkeit, und so großartig die Verwickelung der Handlung, so überraschend und geistreich ihre Lösung ist, sie geräth denn doch allzu oft mit den Gesetzen physischer Möglichkeit und psychischer Wahrscheinlichkeit in Conflict — Mängel und Vorzüge, die das geistige Gepräge auch der zweiten unter dem Namen des großen Schotten erschienenen Veröffentlichung unseres Autors bilden, des Romans „Schloß Avalon“ (1827), doch ist das Bizarre in Charakteren und Handlung hier einigermaßen gemäßigt. Auch sind die hier gezeichneten Charaktere oft mit feinern psychologischen Zügen ausgestattet, als dies in jenem Erstlingswerke der Fall ist.

Eine bedeutende, wenn auch seine spätere Entwickelung nicht sonderlich beeinflussende Wendung trat in dem Leben Wilibald Alexis' ein, als er um das Jahr 1834 von der jungdeutschen Bewegung ergriffen wurde, eine Wendung, die mehr aus der allgemeinen geistigen Atmosphäre der Zeit als aus dem innern Wesen Alexis' erklärt werden muß; denn in der Art seines Charakters und seiner Begabung kam ihr absolut nichts entgegen. Die Eigenthümlichkeit seines Talents wies unsern Autor mehr auf die Objectivität der Darstellung, mehr auf eine die Erscheinungen des Lebens dichterisch nachgestaltende, als auf eine dieselben analytisch zersetzende Thätigkeit hin, wie dies letztere ja die vorherrschende Eigenthümlichkeit der jungdeutschen Richtung war, welche gern mit socialen und psychologischen Problemen und Conflicten experimentirte und sich in excentrischem Sturm und Drang aus der sie bedrückenden Gegenwart in eine erträumte freie Zukunft hinausphilosophirte. Wenn sogar ein

Alexander von Sternberg, ein Vertreter der aristokratisch-reactionären Litteratur, sich den Einflüssen des ihm diametral entgegengesetzten Lagers der Jungdeutschen nicht entziehen konnte und in seinen „Zerrissenen" dieser Richtung seinen Tribut zahlte, so wird man begreifen, wie auch Wilibald Alexis in diese Zauberkreise einer social-revolutionären Litteraturströmung gezogen werden konnte. Mit seinen früheren, schriftstellerischen Tendenzen abschließend, veröffentlichte er die ethnographisch und sittengeschichtlich werthvollen Reisewerke „Herbstreise durch Skandinavien" (1828), „Wanderungen im Süden" (1828), „Wiener Bilder" (1838), und „Schattenrisse aus Süddeutschland" (1834) und stellte seine in verschiedenen Taschenbüchern und Zeitschriften bereits mehrfach abgedruckten Novellen als „Gesammelte Novellen" (1831) und „Neue Novellen" (1836) zusammen, jener jungdeutschen Richtung aber zahlte er in „Das Haus Düsterweg" (1835) und „Zwölf Nächte" (1838) den unvermeidlichen Zoll. Diese beiden Romane, eine wenig erquickliche Lektüre, schildern, ganz im Sinne der Jungdeutschen, die Zustände der Gegenwart in einer krassen und grellen Weise, welche die Wahrheit in vieler Beziehung fälscht. Lag nun bei den Jungdeutschen infolge der ihnen innewohnenden Neigung zur Reflexion über dem geschilderten Elend des Bestehenden ein gewisser idealer Duft ausgebreitet, und zwar bald in Form kühner Proteste gegen die Gegenwart und pathetischer Apotheosen der Zukunft, bald in Form feinsinniger philosophischer Excurse, so fehlen diese idealen Momente den beiden in Rede stehenden Alexis'schen Romanen, gemäß

der mehr objectiv darstellenden als subjectiv speculirenden Natur ihres Verfassers, gänzlich. Was konnte unter solchen Umständen und bei der hier ausschließlich Platz greifenden Wahl von Stoffen, welche der düstern Seite des Lebens angehören, anders das Resultat der Abschweifungen unseres Autors auf jungdeutsches Gebiet sein als die nüchterne, oft höchst peinlich wirkende Schilderung unheimlicher, krasser und verbrecherischer Situationen, welche nur allzu sehr an die berüchtigte Gattung der Criminalnovelle gemahnen?

Nach diesen jungdeutschen Verirrungen lenkte Alexis in die seinem Talent angemessene Bahn ein, indem er, anknüpfend an seinen früher erschienenen Roman „Cabanis" (1832), sich von nun ab fast ausschließlich dem historischen Romane zuwandte, einer Litteraturgattung, zu deren Pflege ihn seine auf das Drastische und Markige gerichtete Gestaltungskraft besonders befähigte. Die von ihm behandelten Stoffe gehören fast ausnahmslos der Geschichte der Mark Brandenburg an, und gerade in ihrer lokalen Begrenztheit liegt das hauptsächlichste Geheimniß ihrer künstlerischen Wirkung; denn ihre geschichtliche Specialität ist zugleich dasjenige, was ihren litterarischen Werth ausmacht. Mit einer Energie der Zeichnung, welche an unseres Autors eifrig studirtes Vorbild, an Walter Scott's geniale schottische Hochlandsgemälde, erinnert, verstand es Alexis, die wüste Monotonie der sandigen Mark Brandenburg mit ihrer sich aus kiefernumwachsenen Seen, öden Heiden, sumpfigen Mooren, einförmigen Wiesen- und Forstlandschaften zusammensetzenden Naturscenerie ebensowohl zur Entwerfung von romantischen Stimmungs-

bildern auszubeuten wie zu einem höchst geeigneten Hintergrunde zu machen, von dem sich bedeutende Charaktere und Handlungen wirkungsvoll abheben. Die sterile Mark Brandenburg scheint, oberflächlich betrachtet, ein ungünstiges Terrain für den vaterländischen Roman zu sein; denn ihr fehlt die landschaftliche Poesie der Rheinlande, Thüringens und anderer deutscher Provinzen — dennoch ist sie, wie im Grunde genommen jedes, auch das bescheidenste Stück Land, sehr wohl geeignet, der dichterischen Erzählung mannichfach werthvolle Staffagen zu bieten; denn die poetische Wirkung des Naturgemäldes besteht niemals in dem leuchtenden Colorit oder der üppigen Formenfülle desselben, sondern vielmehr stets in der correspondirenden Uebereinstimmung zwischen ihm und den menschlichen Gestalten, welche es beleben. In den Alexis'schen Romanen aus der brandenburgischen Geschichte aber herrscht durchgängig eine wohlthuende Harmonie zwischen den dargestellten Charakteren und dem Schauplatze, auf dem sie sich bewegen. Reizlos und nüchtern, derb und solide wie die märkische Natur, sind auch die märkischen Menschen, die Alexis uns schildert; aber sie sind auch energische Köpfe, rührig, rüstig und offen für jeden Gedanken des gesunden Fortschritts. Der Dichter hebt die Charaktere, die er uns schildert, mit allen Wurzeln aus dem Boden. Alle diese brandenburgischen Erzählungswerke documentiren in Charakterzeichnung und Naturschilderung eine treue Lokalfarbe, frisch und keck der Natur entnommen. Durch die Kieferngehölze, welche vielfach die Scenerie dieser Romane bilden, rauscht der echte märkische Ostwind, der uns den Sand der Heiden

prickelnd in die Augen bläst; die Alexis'schen Junker, Bureaukraten, Bauern und Bürger sind dem Leben scharfsichtig abgelauscht: trotzig, aber doch gutherzig schauen sie uns an; manche haben einen gewissen engherzigen Zug, aber es sind auch große Naturen darunter.

Alexis mischt seinen brandenburgischen Charakteren durchgehends eine starke Dosis gesunden Phlegmas in's Blut. Nirgends verrathen sie auch nur einen Schimmer von Sentimentalität; alles Excentrische und Heißblütige in Worten und Thaten liegt ihnen fern, und gegenüber den complicirten Verhältnissen, in denen wir leben, hat ihre Einfachheit und Unmittelbarkeit etwas ungemein Wohlthuendes und Erquickendes. Sie alle tragen den Stempel echter und rechter Tüchtigkeit an der Stirn. Sie reflectiren nicht lange, sondern lassen sich von ihrem schlichten Gefühl leiten, und dieses Gefühl läßt sie meistens das Richtige treffen. Höchst charakteristisch ist für sie, was im „Isegrimm" der Kutscher Lambrecht einmal zum Candidaten Mauritz sagt. „Sehen Sie, Herr Candidat", sagt er, „unser Christenthum ist, daß einer gut sein soll und sich anständig aufführen. Und soll nicht immer besoffen in der Schenke liegen und seine Frau nicht ohne Noth prügeln und nicht betrügen und nicht Schulden machen, die er nicht bezahlen kann. Undankbarkeit ist auch unchristlich, und seine Steuern soll man zahlen und seinen Nächsten lieben als sich selbst. Und den Herrn Christus lieben wir auch; denn er ist unser Heiland und Seligmacher. Aber weiter soll man uns nichts daraus machen, und von dem Augenverdrehen und dem vielen Beten halten wir schon gar nichts. Wenn man immer beten

soll, kann man nicht arbeiten. Und dies ist auch wohl ein Boden danach, daß man faulenzen sollte! Der liebe Gott düngt den Sand nicht von selbst. Das ist alles blos katholischer Aberglaube. Ja, drüben, über der Elbe, wo's von selbst zuwächst, da mögen sie ihr apartes Christenthum haben und Fasttage und Erbsünden, soviel sie wollen. Wir aber wollen gar nicht katholisch sein. Das ist gut brandenburgisch."

Die rauhe Natur der Mark Brandenburg durch Intelligenz den Culturfortschritten dieses Jahrhunderts zu erobern, das ist ein Theil der weltgeschichtlichen Mission der Hohenzollern gewesen. Dieser historische Gedanke ist zugleich der Grundgedanke der Alexis'schen Romane; er ist in den Hauptfiguren derselben lebendig und bildet in den meisten dieser Dichtungen des märkischen Walter Scott den ethischen Kern, um den sich die Handlung lebendig bewegt. Alexis wählt seine brandenburgischen Stoffe mit Vorliebe aus denjenigen bedeutsamen Wendepunkten der Geschichte, welche mannichfache Anklänge an die Ideen der Gegenwart bieten, und da ist es denn ein feiner Zug seiner Romane, daß sie, ohne gegen die Zustände der Jetztzeit in eine ausgesprochene Offensive zu treten, dennoch mit vieler Subtilität eine ironisch-polemisirende Stimmung gegen manche derselben durchblicken lassen, eine Stimmung, welche weniger durch die handelnden Personen der Romane zum Austrag kommt, als vielmehr nur mittels des durch das Ganze gehenden Tones zwischen den Zeilen zu lesen ist. Schon wegen dieser edel-polemischen Seite hätten die Alexis'schen Romane die allseitigste Verbreitung verdient. Nun ist es aber leider

ein mit der bisherigen deutschen Staatlosigkeit und Kleinstaaterei zusammenhängender Fluch, daß gerade da, wo sich unsere Dichtung an die Interpretation und Darstellung des deutschen Culturlebens wagt, ihre Wirkung eine beschränkte zu sein pflegt; denn von den Urzeiten her sind ja die deutschen Fortschritte in Bezug auf Cultur, Politik und staatliches Leben Errungenschaften nicht der Nation, sondern vielmehr der einzelnen Stämme der Nation gewesen, und wenn Wilibald Alexis uns in seinen Romanen die ganze Skala der staatsrechtlichen Entwickelung Preußens vor Augen stellt, wenn er im „Falschen Waldemar" (1842) die zerrütteten staatlichen Zustände Brandenburgs im Mittelalter schildert, im „Roland von Berlin" (1840) den Kampf für die sich zum Untergange neigende städtische Freiheit in großartiger Weise in Scene setzt, in den „Hosen des Herrn von Bredow" (1846 und 1848) die Conflicte der Fürsten der Reformationszeit mit dem märkischen Adel zur Anschauung bringt, in „Dorothe" (1856) das Leben am Hofe des großen Kurfürsten zeichnet und in „Cabanis" (1832) ein pragmatisches Cultur- und Sittengemälde aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges mit vorwiegend brandenburgischen Beziehungen entwirft — so wendet er sich damit nicht an das große Publikum seiner Nation, sondern nur an die kleinen Kreise einer bestimmten Provinz; brandenburgische Zustände sind eben nicht deutsche Zustände; brandenburgische Geschichte ist nicht deutsche Geschichte, und so fanden denn die Alexis'schen Romane erst dann eine weitere Verbreitung, als sie, mit den obenerwähnten beiden Werken, „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" und „Isegrimm", aus der engen

Sphäre brandenburgischer Lokalzustände heraustretend, sich der dichterischen Propaganda des großen deutschen Zukunftsstaates, d. h. des preußischen Staates, zuwandten.

Der Roman „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" (1852) verdankt seinen Titel dem bekannten gleichlautenden Ausspruche des Grafen Schulenburg-Kehnert. Es war eine Zeit der tiefsten Erniedrigung des deutschen Nationalgefühls, als dieses berüchtigte Wort des genannten Staatsmannes an den Straßenecken Berlins wie eine Verhöhnung der deutschen Ehre zu lesen war; damals lag das halbe Europa in den Banden des ersten Napoleon. So war es denn eine kühne That des Dichters, nun, nach einem halben Säculum, durch die Erneuerung des Schulenburg'schen Wortes die Erinnerung an jene Tage der Schmach zu wecken; denn die Fragen: wo ist die uns verheißene Ernte aus der blutigen Saat einer an Kämpfen und Mühen, an Siegen und großen Errungenschaften reichen Zeit geblieben? wo sind die Freiheiten, die uns angesichts der Lorbern von damals garantirt wurden? was hat uns um diese Freiheiten gebracht? was wird weiter aus uns werden? — alle diese Fragen waren die Endpunkte einer sich an jene Worte Schulenburg's unwillkürlich anknüpfenden Gedankenreihe. Wilibald Alexis gab in seinem Roman die Antworten auf diese Fragen. Mit großem Freimuthe hält er seinem Volke einen Spiegel vor, damit es in ihm seine Schuld von damals und seine Gefahr von heute anschaue. Er zeigt, wie intellectuelle Unzulänglichkeit und sittliche Verkommenheit in den oberen Gesellschaftsklassen, Mangel an Bildung und Thatkraft in den untern und der oben und unten allgemein einge-

rissene Egoismus und Indifferentismus uns in die Bahnen der Unfreiheit führten, und diesen socialpolitischen Grundgedanken flecht er in eine Handlung ein, welche in geistiger und technischer Beziehung allen Anforderungen gerecht wird, die man an den modernen historischen Roman stellen muß. Auf dem Hintergrunde einer mächtig bewegten Zeit malt sich ein frei erfundenes Ensemble von lebenswahren Charakteren ab, welche uns nach ihrer menschlichen, socialen, politischen und sittlichen Seite hin ein Gesammtbild der Tage der Napoleonischen Fremdherrschaft, ein in großen Zügen entworfenes Gemälde von historischer Treue des Lokal- und Zeitkolorits entrollen. Besondere Feinheit beweist Alexis in der Art, wie er seine Gestalten gruppirt: mit dem richtigen Takte des echten Romanschriftstellers hat er es verstanden, die historischen Charaktere, welche er in den Bereich seiner Darstellung zieht, so an die Peripherie der Handlung zu rücken, daß sie das Thun und Trachten der freierfundenen, im Centrum der Handlung stehenden Menschen und deren geistiges Wesen nur in das rechte Licht stellen. Zu diesen historischen Gestalten gehören in erster Linie Stein, Prinz Louis Ferdinand, Haugwitz, Lombard und die Rahel. Die freierfundenen Charaktere aber, die eigentlichen Träger der Handlung, sind sämmtlich der bürgerlichen Gesellschaft entnommen und haben alle etwas Typisches, das gleich ganze Gesellschaftsklassen kennzeichnet. Seiner Aufgabe gemäß, welche hier keine andere ist als die: das Bild einer Zeit der politischen Schmach und der nationalen Ebbe zu schildern, taucht der Dichter seinen Pinsel mehr in dunkle als in lichte Farben. Mit einem fast

unheimlich düstern Colorit werden die verbrecherischen Umtriebe einer gewissen Clique geschildert, zu deren hervorragendsten Figuren die Geheimräthin Ursinus und der Legationsrath Wendel gehören, echte Typen einer durch Laster und Verbrechen in ihrer Tiefe zerfressenen vornehmen Gesellschaft. Der Roman liefert an dieser Stelle manchen werthvollen Beitrag zu dem alten Thema von „dem Uebermuth der Aemter und der Schmach, die Unwerth schweigendem Verdienst erweist.“ Aber in die lärmenden Orgien dieser in Nichtswürdigkeiten verkommenen Gesellschaft tönt der hallende Rächerschritt des von Ferne nahenden Geschickes hinein, und am Schlusse des Romans schlägt dieser Rächerschritt in fürchterlicher Nähe an unser Ohr. Wir sehen das Verderben kommen: eine weltgeschichtliche Nemesis bricht herein und sitzt über eine Gesellschaft zu Gericht, welche längst für die Verdammniß reif war. Die künstlerische Wirkung von „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ ist eine in jeder Beziehung großartige.

In dem Roman „Isegrimm“ (1854), der Fortsetzung von „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“, läßt der Verfasser wiederum ein bedeutendes Stück deutscher Geschichte an unsern Augen vorübergehen. Das Erhebungsjahr 1813 bildet den Mittelpunkt des Romans, aber seine Handlung reicht bis über das Jahr 1848 hinaus. Das Wort „Tempora mutantur nos et mutamur in illis“ findet auf die hier gezeichneten Gestalten seine volle Anwendung. Mit großer objectiver Ruhe und Klarheit werden in ihm die Metamorphosen, welche in großen Zeiten mit den Menschen vorgehen, zur Anschauung gebracht; denn die geschichtlichen

Vorgänge, welche hier in die Handlung hineinspielen, geben zu den psychologisch interessantesten Wandlungen der handelnden Charaktere Veranlassung. Was die realistische Ausprägung dieser Charaktere und ihre wirkungsvolle Contrastirung betrifft, verdient der „Isegrimm" ohne Frage den Vorzug vor „Ruhe die ist erste Bürgerpflicht", während in der Composition der Handlung wohl der letztgenannte Roman mustergültiger ist als jener. Als einen Mangel in der Composition des „Isegrimm" muß in erster Linie der Umstand bezeichnet werden, daß der Träger des Titels, der Major von der Quarbitz, einen zu wenig activen Antheil an der Handlung nimmt, obwohl er der geistige Mittelpunkt des Ganzen ist. Dieser Isegrimm ist übrigens trotz seiner mangelhaften Stellung in der Composition vielleicht die glücklichste Gestalt, welche Alexis jemals geschaffen hat. Er ist der wahre Prototyp eines märkischen Junkers, zäh festhaltend an den Ueberlieferungen seines Standes, überzeugt von den unangreifbaren und „von Gott selbst eingesetzten" Vorrechten des „blauen Blutes", stets pochend auf seine eximirte Stellung und den Theorien des Feudalismus treu anhängend, dabei aber geistig und leiblich von kerniger Gesundheit, männlicher Geradheit und Tapferkeit und unerschütterlicher chevaleresker Anhänglichkeit an Staat und König. Musterhaft gezeichnet ist die im Verlaufe des Romans sich durch die Macht der Zeitverhältnisse vollziehende Umwandlung Isegrimm's vom echtesten Feudalen zum wahrhaften Patrioten. Und neben diesem Hauptcharakter, welche Fülle greifbarer Gestalten! Ein Pendant zu der Figur des Isegrimm und ebenfalls ein brandenburgischer

Stockjunker ist der Hofmarschall auf Quilitz, ein Menschenbild von höchster Lebenswahrheit und Lebensfülle. Um diese beiden und einige andere Vertreter des Junkerthums gruppirt unser Autor in bunter Mannichfaltigkeit die mehr oder weniger in den Fortgang des Romans eingreifenden Repräsentanten der andern Stände: Da begegnen wir den genialen Staatsmännern der neuen diplomatischen Aera, welche der großen Zeit mit Opfermuth dienen, aber da stoßen wir auch auf die in doctrinäre Einseitigkeiten verrannten abstracten Denker der alten Schule, welchen bei den höchst concreten Vorgängen auf dem Welttheater die Schuppen von den Augen fallen; da blicken wir endlich märkischen Bürgern und Landleuten in die ehrlichen Augen, schlichten Leuten, welche infolge der großen Zeitereignisse zur Erkenntniß ihrer staatlichen Bedeutung und menschlichen Bildungsfähigkeit erwachen. Alle diese sich in lebendigem Durcheinander bewegenden Gestalten sind mit den frappantesten Zügen individuellen Lebens ausgestattet und sprudeln ebenso oft von dem köstlichsten Humor über, wie sie ernste Wahrheiten aussprechen. Gestalten von wirklichem Fleisch und Blut sind unter andern der aus der Schule Kant's und Fichte's kommende Candidat Mauritz, Isegrimm's Hauslehrer, der dann Tugendbündler, Landwehrhauptmann und zum Schluß Pfarrer und Isegrimm's Schwiegersohn wird, ferner der Quilitz'sche Kutscher Lamprecht, eine echt humoristische Figur, kerngesund und urbrandenburgisch, endlich der Marquis d'Espignac, Kürassieroberst in der „Großen Armee", welcher sich nach mancherlei Eroberungen unter den märkischen Junkern und deren hochadeligen

Töchtern und Schwestern als einer jener Abenteurer demascirt, welche die bunt bewegte Zeit so vielfach erzeugte: Conditor, Kunstreiter und Schauspieler war der gute Mann nacheinander gewesen, ehe der Krieg ihn zum Soldaten gemacht.

Der Roman „Isegrimm" athmet überall den wärmsten Patriotismus: diesem Gefühle des Dichters dienen alle Gestalten, die er zeichnet, als Folie. Aber trotz dieser Wärme wird er nirgends pathetisch oder rhetorisch. Das ist gewiß ein glänzender Vorzug eines Erzählungswerkes, und doch hat man dieses Maß im Empfinden, diese nackte Objectivität in der Schilderung unserm Autor mehrmals als Mangel an Poesie ausgelegt. Mit Unrecht; denn das volle Austönen der Empfindung ist Sache der Lyrik; das Drama mag sich auf dem Kothurn bewegen, der Roman aber soll die epische Darstellung wahren. Wilibald Alexis sagt selbst zur Rechtfertigung seiner Farbenmischung: „Wo das Sonnenlicht des Tages, die stürmische Nacht, der brennende Schmerz noch blutender Wunden, das Leiden und die Freuden eines noch blutenden Volkes dem Maler, der ihm angehört, die Farben geben zu einem Gemälde, was ein Theil wird seiner selbst, da reichen die Vorschriften nicht aus, nach denen ein Tom Jones oder Wilhelm Meister gebildet ward, auch nicht die, welche ein Walter Scott sich kunstreich geschaffen, um mit elegischer Ruhe die Zustände eines gewesenen Volkslebens zu schildern." Jeder Unbefangene wird diesem Ausspruche des Dichters beistimmen. An außerordentliche Werke muß man eben einen außerordentlichen Maßstab legen.

Wilibald Alexis stand in „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ und „Isegrimm“ auf dem Höhepunkte seiner schriftstellerischen Entwickelung. Die ethische Größe und historische Bedeutsamkeit in der dichterischen Bearbeitung des Stoffes, die markige Originalität und scharfe Umgrenzung in der Zeichnung der Charaktere und die blühende Lebendigkeit und doch weise Mäßigung in der Darstellung und Sprache, Eigenschaften, welche jene beiden Romane vor andern so vortheilhaft auszeichnen, hat er in keinem spätern Werke in gleichem Maße wieder erreicht. Auch scheint er seine beste Productionskraft an das Zustandebringen jener beiden Meisterwerke gesetzt und sie bei diesen Arbeiten verbraucht zu haben; denn er hat später nichts von durchgreifender Bedeutung mehr publicirt. Ein großer Theil seiner Kraft wurde sodann durch die Herausgabe des „Neuen Pitaval“ (1842—65), bekanntlich einer umfangreichen Sammlung von Criminalgeschichten, absorbirt; er unterzog sich derselben auf Anregung der Verlagsfirma F. A. Brockhaus in Leipzig in Gemeinschaft mit Hitzig. Von Band 31 ab wurde diese Sammlung von Vollert herausgegeben, welcher eine Auswahl aus derselben unter dem Titel „Die interessantesten Criminalgeschichten aller Länder aus älterer und neuerer Zeit“ (1867 fg.) veranstaltete.

Die Stellung, welche Wilibald Alexis in der Geschichte des modernen deutschen Romans einnimmt, ist eine in mehr als Einer Beziehung reformatorische und bahnbrechende. In einer Zeit, wo das sociale und politische Leben der deutschen Nation anfing sich aus den Banden einer unwürdigen Reaction loszuringen, hat er

sich als einer der Ersten die große und schwierige Aufgabe gestellt, die vaterländische Geschichte seinem Volke in einer Reihe von großen Erzählungswerken vor die Seele zu führen und ihm so, bald anfeuernd, bald abschreckend, den Spiegel der Weltgeschichte vorzuhalten. Er hat diese Aufgabe gelöst und sich das weitere Verdienst erworben, später, als die Flammen der Revolution hell aufgelodert und bereits wieder verloschen waren, ein kraft- und lebensvolles Litteraturwerk in die trübe Gährung der Zeit geworfen zu haben, ein Werk, welches die deutschen Zustände mittelst des grandiosen Nebeneinander des epischen Geschichtsgemäldes in den Kreis seiner Betrachtung zog, indem es in objectiven Schilderungen die historische Entwickelungsreihe der obwaltenden nationalen und internationalen, staatlichen und häuslichen Verhältnisse durch alle ihre Stadien genetisch verfolgte und so den Zusammenhang der Vergangenheit mit der Gegenwart erläuterte und beide durch gegenseitige Beleuchtung in das richtige Licht rückte.

Aber durch dieses nationale und culturhistorische Verdienst wird die Bedeutung seiner Werke nicht erschöpft: der Künstler und Dichter ist in Wilibald Alexis nicht kleiner als der Patriot und Kenner der deutschen Zustände; denn wenn seine Romane, namentlich der Doppelroman „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" und „Isegrimm" nach ihrer patriotischen, geschichtlichen und culturgeschichtlichen Seite hin den höchsten Maßstab der Kritik nicht zu scheuen brauchen, so gilt dies in gleichem Maße von ihrem künstlerischen Werthe. Mit einer geistigen Souveränetät, welche ihresgleichen sucht, beherrscht unser Autor seine Stoffe.

Niemals läßt er zur geistigen Vertiefung, zur historischen Vervollständigung oder zur künstlerischen Abrundung seiner Romanschöpfungen sich ein integrirendes Moment des durch die Geschichte überlieferten Stoffes entgehen. Er weiß auch das Kleinste organisch zu verarbeiten und ihm in dem Rahmen seines Gemäldes den richtigen Platz anzuweisen, wie er denn durch eine dem Ganzen Rechnung tragende Gruppirung des Einzelnen stets eine künstlerische Totalwirkung und ein rhythmisch bewegtes Gesammtbild erzielt. Die Composition seiner Romane ist, etwa abgesehen von „Cabanis", in welchem die Linien eines einheitlichen und correcten Aufbaues der Handlung hier und da verwischt sind, eine technisch fast vollendete; nur wachsen seine Schilderungen mitunter in allzu breite Dimensionen und erwecken dadurch, besonders wenn sie sich, wie das nicht selten der Fall ist, auf Nebensächliches beziehen, zuweilen den peinlichen Eindruck des Pedantischen und Geschwätzigen, eine Unart, welche man dem Schüler des großen Schotten wohl zugute halten darf, wenn man erwägt, wie viel Gutes und Großes er neben diesem allerdings störenden embarras de richesse aus der Schule seines genialen Lehrmeisters heimgebracht hat.

Die Alexis'schen Charaktere haben durchgängig scharf markirte Contouren; alles Sentimentale und Weichliche, alles Verschwommene und Haltlose ist ihnen fremd, wie dem Dichter selbst, der das Praktische und Solide liebt und dessen ganze Denkweise sich mit Entschiedenheit und Consequenz, gegenüber allen romantischen Träumereien, auf feste und geordnete Zustände richtet. Bei unserm Alexis gemahnt uns nichts an die oberflächliche, schnell-

fertige Brillantproduction gewisser moderner Romanfabrikanten, denen gegenüber der bekannte Vergleich an seinem Platze ist, der Vergleich mit einem Taschenspieler, welcher sich den Mund voll Werg stopft, um sodann mit affenartiger Geschwindigkeit endlos nur liebliche Dinge an's Licht zu fördern: Flittergold und bunte Bänder, Knallbonbons und gemachte Blumen. Welche ruhige Einfachheit und Solidität solcher Firlefanz-Novellistik gegenüber bei unserm Dichter! Er zeichnet seine Menschen mit der denkbar größten Einfachheit und mit präcisen und prägnanten Zügen, wobei auch wohl mitunter eine scharfe Ecke, eine schneidige Kante in der Zeichnung zum Vorschein kommt, Derbheiten, an welchen eine prüde Aesthetik sich vielleicht stoßen mag, wie sie ja auch im steifleinenen Geheimrathsviertel des deutschen Publikums manches Nasenrümpfen hervorgerufen haben. Aber eine einsichtige Beurtheilung wird solche Ecken natürlich und unvermeidlich finden; denn was aus ganzem Holze geschnitzt und nach dem Leben gezeichnet ist, das muß auch hier und da eine scharfe Kante haben. Bei dem größten schriftstellerischen Porträtmaler der Gegenwart, bei Fritz Reuter, ist das auch nicht anders.

Mit Fritz Reuter hat Wilibald Alexis überhaupt in mancher Beziehung eine in die Augen springende Aehnlichkeit: sie sind Beide in ihrem künstlerischen Schaffen entschiedene Realisten und haben, was damit zusammenhängt, eine höchst glückliche humoristische Ader; der Stil Beider hat etwas Biederes, Treuherziges und mitunter etwas Trockenes; bei Alexis nimmt dieses Trockene oft eine geradezu chronikenhafte Signatur an; dann ist es

aber stets auf das Costüm der Zeit zurückzuführen, die er schildert. Lebenswahrheit ist Beiden das höchste Ziel ihrer Production; sie haben Beide ein warmes Herz fürs Vaterland und gießen ihren Patriotismus in das Gefäß der Localdichtung; der Eine ist mecklenburgischer Idyllendichter, der Andere brandenburgischer Historienmaler. In dieser letzterwähnten Aehnlichkeit liegt aber auch die Verschiedenheit Beider schon angedeutet: bei Reuter, dem Idyllendichter, ist das Gemüth, bei Alexis, dem Historienmaler, der Verstand vorherrschend. Demgemäß liebt der Eine mehr ein ruhiges Sichversenken in die engen Verhältnisse der Familie, der Andere mehr weltweite Perspectiven in Geschichte und Menschheit.

Alexis und Reuter sind von ethischen Zwecken getragene Menschen- und Sittenschilderer, deren Werke heutigen Tages eine Stätte finden sollten in jedem deutschen Hause; sie könnten gegenwärtig, wo das schriftstellerische Talent sich nur allzu oft zu der Laterne herabwürdigt, bei deren Licht der Esel sein Futter sucht, eine heilkräftigende Wirkung sonder Gleichen üben; der heutige Sensationsroman — zumal derjenige, mit dem gewisse hysterische Schablonenschriftstellerinnen nach wie vor unsere großen und größten Journale unsicher machen, — hat auf dem Gebiete des Geschmacks und des gesunden Denkens gar nicht zu ermessende Verheerungen angerichtet: Jedes normale Empfinden echauffiren diese auf den Effect arbeitenden Industrie- und Modeautoren in dem Brütofen ihrer überspannten Subjectivität solange, bis es sich nur noch vom Standpunkte der Psychopathie aus betrachten läßt; den einfachsten Gedanken spitzen sie

so lange zu, bis er schließlich zur Marotte wird, und die Suche nach romanhaften Verwickelungen für ihre Handlungen treibt sie so lange in den Irrgängen eines erhitzten Raffinements um, bis ihre schriftstellerischen Machinationen am Ende auf die Findigkeit der Detectives von London und Paris hinauslaufen. Das ist Gift für Herzen und Köpfe. Die robuste Gesundheit im Fühlen und Denken aber, wie wir sie bei Reuter und Alexis finden, ist das rettende Heilmittel für solche Krankheiten der Zeit.

Der deutsche Geschichtsroman der Zukunft, wenn er die nationalen Großthaten der gegenwärtigen Aera belletristisch verherrlichen will, wird ohne Frage in den Bahnen gehen müssen, in denen Wilibald Alexis ihm vorangeschritten ist; eine gesunde Entwickelung der deutschen historisch-politischen Prosadichtnng ist nur in diesen Bahnen denkbar; denn wenn es ihre höchste Aufgabe ist, mit den Farben des edelsten Patriotismus ein realistisch getreues Bild deutschen Lebens und deutscher Geschichte zu entwerfen, so wird sie zur Erfüllung dieser Aufgabe die Feder aufheben müssen, die der Hand eines Alexis entfallen ist.



Adolf Boettger.

Auf dem Neuen Friedhofe zu Leipzig, wo so mancher Stein von der Vergänglichkeit redet, der auch die Vollbringer leuchtender Thaten in Kunst und Wissenschaft unterliegen, erhebt sich ein schlichtes Grabmonument, geschmückt mit dem Profil-Relief eines eigenartigen Charakterkopfes. Schön ist er nicht, dieser Kopf: Von der edel geschwungenen Stirn wallt üppiges Lockenhaar, leicht zurückgestrichen, auf die Schulter herab, aber die Formen des Gesichts zeigen eine unschöne Fülle, und um die etwas aufgeworfenen feisten Lippen, um die ziemlich kleinen Augen lagern Züge des Schmerzes und der Resignation, zugleich aber spricht aus diesen Zügen ein Etwas, in dem eine fast faunische Genußliebe mit grüblerischer Versunkenheit eigenthümlich verschwimmt. So sah er aus — nicht anmuthend, aber genial — der Mann, der unter dem Granitblocke des Leipziger Friedhofes schlummert. Von seinem Andenken ist nicht viel mehr übrig geblieben als dieses Denkmal. Er ist ein allzu früh Vergessener, aber doch einer Derer, die werth sind, nicht vergessen zu werden.

Adolf Boettger war kein Dichter großen Stils; denn was in erster Linie den großen Dichter macht, eine bedeutende dichterische Persönlichkeit, die um den Mittelpunkt einer großen Weltanschauung ihre concentrischen Kreise nach allen Lebens- und Zeitrichtungen hin zieht, das fehlte ihm. Adolf Boettger war kein Dichter von modernem Zeitbewußtsein; denn die selbstgewisse Witterung für die geheimsten Instinkte und Strömungen seiner Tage gebrach ihm. Adolf Boettger war endlich kein Dichter von classischem Gepräge; denn die ruhige Production, die ein geklärtes Gedankenleben in geschlossenen Kunstformen ausprägt, war nur selten seine Sache. Aber wenn Wärme und Innigkeit der Empfindung, Fülle und Beweglichkeit der Phantasie und ein fast musikalischer Schmelz der poetischen Form Eigenschaften sind, welche einem Dichter auch ohne die sublime Größe des Gedankens und den kühnen Flug der Begeisterung die Anwartschaft geben auf einen Platz im Herzen seiner Nation, so darf auch Boettger diesen Platz beanspruchen; denn mag ihm — um seinen Werth an zeitgenössischen Namen zu messen — auf dem Gebiete der Lyrik die Weisheit eines Rückert, die Plastik eines Freiligrath fehlen, mag ihm im Bereiche der Epik weder der historische Weitblick eines Lingg noch die lodernde Leidenschaft eines Hamerling zu Gebote stehen, so darf er doch in seinen hervorragenderen Leistungen hier mit dem eleganten Paul Heyse, dort mit dem gefühlsinnigen Emanuel Geibel um den Lorbeer ringen.

Adolf Boettger wurde am 21. Mai 1815 zu Leipzig als Sohn des Steuereinnehmers Friedrich August Boettger

geboren, der sich als Herausgeber eines vorzüglichen englischen Wörterbuchs einen geachteten Namen auf dem Gebiete der Lexikographie erworben hat. Der junge Boettger erhielt seine Vorbildung auf der Thomasschule zu Leipzig und begann nach absolvirtem Maturitätsexamen 1836 auf der dortigen Universität seine gelehrten Studien. Es waren, gemäß der im elterlichen Hause erhaltenen Anregung, vorwiegend die neuen Sprachen, denen Boettger einen hingebenden Fleiß widmete. Auch nach zurückgelegtem akademischen Studium lebte er, litterarisch beschäftigt und ohne Amt, in seiner Vaterstadt, bis er etwa ein Jahr vor seinem Tode das laute Treiben der Meßstadt mit dem benachbarten stillen Dorfe Gohlis, wo Schiller sein Lied „An die Freude" sang, vertauschte. Diese Daten, so dürftig sie sind, zeichnen erschöpfend die Umrisse von Böttger's äußerem Leben — es war das Leben eines deutschen Dichters: Keine in die Weltweiten schweifenden Wanderfahrten gaben diesem Leben eine wechselnde Physiognomie; keine großen Schicksale und Erlebnisse griffen erschütternd und thatenzeugend in dasselbe ein und erhoben es so über das Niveau des Alltäglichen; es war vielmehr eine fast lähmende Gleichförmigkeit der Tage, in welcher sich das innerlich so bewegte und früchtereiche Leben dieses ächtesten Sohnes der Kunst und des Schmerzes abspann. Der zukünftige Biograph Boettgers wird zu berichten haben von Arbeit und Entsagung, von Irrsal und Drangsal, von verschollenen Hoffnungen und leider auch von beklagenswerthen Abwegen, auf welche der lebhaft empfindende Dichter gerieth, gemäß dem Spruche in seinem „Galgenmännchen":

Der Wasserkrug macht nimmer klug und dreist;
Der Wein ist der Poeten heil'ger Geist.

Die Verdienste Adolf Böttger's um die deutsche Litteratur sind zwiefache: In jungen Jahren mit der Verdeutschung englischer Dichter beginnend, trat er später mit selbstständigen dichterischen Arbeiten vor das Publikum (Prosaisches hat er nie veröffentlicht) und bereicherte so auf beiden Gebieten, auf dem der künstlerischen Aneignung fremdländischer Geistesprodukte, wie auf dem des eigenen Schaffens, das deutsche Schriftthum. Unter den Böttger'schen Uebersetzungen nimmt die Verdeutschung der sämtlichen Werke Byron's (in einem Bande 1840; in zwölf Bänden 1841; Diamantausgabe 1850 und Prachtausgabe 1856) den ersten Rang ein; sie übertrifft an genialer Reproduction des brittischen Dichterheros alle früheren Uebertragungen und wird, was leichten Fluß der Sprache — man betrachte nur die congeniale Wiedergabe der Spenserstrophe! — und dichterische Prägnanz des Ausdruckes betrifft, wohl von keiner der nachfolgenden, es sei denn von der Otto Gildemeister'schen, erreicht. Der Uebertragung Byron's ließ Böttger — um gleich hier seine Hauptthätigkeit als Uebersetzer zusammenzufassen — zunächst diejenige der „Werke" Pope's (1842), der „Gedichte" Goldsmith's (1843) und der „Poetischen Werke" Milton's (1846) folgen, und es wäre psychologisch interessant und für das Verständniß unseres Poeten nicht unwichtig, nachzuforschen, wie der Einfluß dieser drei großen englischen Dichter, des fein- und scharfsinnig satirischen Pope, des beweglich schildernden Goldsmith und des philosophisch-allegorischen Milton in den späteren selbst-

schöpferischen Werken ihres Uebersetzers sich abprägt. Ein gewisser allegorischer Zug zeigt in der Böttger'schen Poesie auf Milton, ein schalkhafter Witz auf Pope und die improvisatorische Methode der Erzählung auf Goldsmith hin.*)

Nach diesen Studien in der Schule ausländischer Meister debutirte unser Dichter im Jahre 1846 mit einer selbstständigen Publikation, den „Gedichten". Es ist der Hauch ächtester Natur- und Herzenspoesie, welche diese Erstlinge der Boettger'schen Muse durchweht. Eigentlich modernes Blut pulsirt allerdings nicht in ihnen; sie gemahnen vielfach an eine längst abgethane poetische Geschmacksrichtung, die sich unschwer auf den einst von Schiller mit so reichem Aufwande von kunstphilosophischen Beweisführungen auf den litterarischen Schild gehobenen Friedrich von Matthisson zurückführen läßt. Man hat Matthisson sehr treffend den Landschaftsmaler unter den deutschen Dichtern genannt. Sein Dichten war ein Abschreiben der Natur, eine oft bis in's Einzelne gehende treue Wiedergabe des von ihm in's Auge gefaßten landschaftlichen Lokals; seine Gedichte erwecken beim Leser annähernd dieselben Empfindungen, welche der Anblick einer malerischen Gegend in dem Naturbeschauer erregt. Aber es ist doch nur ein Naturgenuß aus zweiter Hand, aus der Hand der Reflexion, den uns hier der Dichter,

*) Unter den übrigen Uebersetzungen Boettger's verdienen „Ossian" (1847), Racine's „Phädra" (1853), Ponsard's „Odysseus" (1853), Longfellow's „Hiawatha" (1856) und die Shakespeare'schen Lustspiele „Was ihr wollt", „Sommernachtstraum" und „Viel Lärm um Nichts" eine auszeichnende Hervorhebung.

Worte als Farben benutzend, bietet; denn dem Worte fehlt naturgemäß die sinnliche Anschauung, die unmittelbare Wirkung auf das Vorstellungsvermögen, welche der Farbe eigen ist. Diese Naturmalerei in Reimen und Rhythmen als Selbstzweck der Poesie ist jedenfalls eine der untergeordnetsten, wenn nicht überhaupt eine unangemessene Anwendung der Dichtkunst; sie kann, wie Lessing in seinem „Laokoon" nachweist, keinenfalls Anspruch erheben auf dieselbe künstlerische Rangstufe, welche die Landschaftsmalerei in der Kunst des mit Farbe und Pinsel schaffenden Malers einnimmt — sie ist, im Grunde genommen, nichts als dichterische Decorationsmalerei, die an und für sich die Forderung geistigen Inhalts nicht befriedigen kann. In wie stimmungsvoller Beleuchtung uns die Scenerien der Matthissonschen Gedichte erscheinen mögen, diese geheimnißvollen Mondaufgänge über schilfumkränzten Seen, diese epheuumrankten Trümmer und abendrothbeleuchteten Burgen und wie sich die träumerischen Bilder der Matthissonscher Phantasie dem geistigen Auge sonst noch darstellen — sie sind uns Kindern der heutigen Zeit doch nur Außendinge der Poesie; wir können uns an ihnen nur selten erwärmen und erfreuen, weil wir die innere Bewegtheit, den geistigen Kern, Kraft, Leidenschaft, tiefere Bedeutung — kurz den Geist an ihnen vermissen. Es könnte ein hochinteressantes Capitel deutscher Litteraturgeschichte abgeben, nachzuweisen, wie die beschreibende Lyrik nach den Tagen Matthissons an Diesen anknüpft und die von ihm ausgestreute Saat zeitigt, indem sie seine poetische Landschaftsmalerei durchgeistigt und vertieft und zu Folie und Staffage herabsetzt, was bei

ihm Mittelpunkt und Inhalt war. Es dürfte gelegentlich einer solchen Untersuchung nicht schwer sein, darzuthun, wie bis in die Lieder Uhlands und Heines, Geibels und — unsers Boettgers hinein Matthissonsche Naturmalerei nachklingt. Derartige Anklänge an die poetische Landschaftsschilderei, die vor dem Gerichtshofe der heutigen Aesthetik nicht bestehen können, sind bei Boettger nicht selten. Daneben liefert er indessen zahlreiche Proben wahrer und edler Poesie und zahlt der modernen lyrischen Liqueurfabrikation nicht eben häufig seinen Tribut.

Aber diese lyrischen Gedichte haben für die Würdigung der litterarischen Totalerscheinung Boettgers nur die Bedeutung von leichten Arabesken, die das Dichterbild umrahmen, während die Farben für das Bild selbst seinen größeren erzählenden Dichtungen zu entnehmen sind.

Mit dem Einlenken auf das Gebiet der episch-lyrischen Dichtung betrat Boettger das seinem Talente am meisten conforme Terrain. Diese Dichtform ist seine eigentliche Domaine, und unter den deutschen Dichtern haben nicht viele dieselbe mit so glücklich zugreifendem Geschicke gepflegt, wie er. Der Rahmen der episch-lyrischen Erzählung ist für breite Fresken, wie das reine Epos sie liebt und fordert — das reine Epos, dessen Wesen der aus der Fülle der Geschehnisse veranschaulichte Charakter ist — zu eng gespannt: die episch-lyrische Dichtung ersetzt das Objektiv-Charakteristische durch eine mehr subjective Art zu gestalten, die gegenüber dem streng sachlichen Inhalte des Epos und den scharfen Linien epischer Compositionsweise der Individualität des Dichters freieres Spiel läßt —

Eigenschaften dieser poetischen Mischgattung, welchen die Begabung Boettger's in allen Stücken entgegenkommt. Sind doch gerade die Vorzüge und die Schwächen, welche in der Natur eben dieser Dichtform liegen, auch Vorzüge und Schwächen des Boettgerschen Talentes: Er ist ein durchaus unplastischer Dichter — aber was ihm an plastischer Form gebricht, das weiß er durch einen seltenen Zauber der poetischen Farbegebung zu ersetzen; es fehlt ihm jene schöpferische Vollkraft, welche ihre Gebilde individualisirt und objectivirt — aber er hat in Folge einer äußerst beweglichen und elastischen Phantasie in hohem Grade die Gabe, die eigenen Empfindungen und Gedanken durch Verkleidung in fremdes Costüm endlos, wenn auch nur äußerlich, zu metamorphosiren. Es war daher ein glücklicher Instinkt seines zwischen Epik und Lyrik mitten inne schwebenden Natürells, welcher ihn auf das neutrale Gebiet der episch-lyrischen Dichtung trieb. Die Zeit kam dieser Richtung Boettgers gefällig entgegen: die bewegte Epoche der Julirevolution, die Einleitungsperiode des Bewegungsjahres 1848, in der die Reformgedanken wild gährten, war in ihrem Sturme und Drange der ruhig sich ausreifenden Plastik epischer Dichtung nicht günstig: sie vertrug das Epische nur in der Verbindung mit dem Lyrischen, das ihm etwas Begeistertes, Gehobenes, Getragenes — Elemente, von denen die Zeit selbst erfüllt war — verlieh. Es waren Jahre des Glanzes für die episch-lyrische Dichtung: Byron war der Held des Tages.

Boettger debütirte in diesem Bereiche mit dem reizenden Frühlingsmärchen „Hyacinth und Lilialide“ (1849).

Der Dichter hat es verstanden, in diese phantastische Blumenmaskerade, diesen carneval des fleurs animées eine politische Idee hineinzugeheimnissen und dem Märchen dadurch einen höhern Werth zu verleihen, als er dieser spielenden Dichtgattung an sich zukommt. Ohne allen tendenziösen Beigeschmack spiegelt das sinnige Märchen die vormärzlichen deutschen Zustände wieder und stellt eine von Nixen und Gnomen angezettelte Revolution in ihren Mittelpunkt, eine tumultuöse Haupt- und Staatsaction, in welcher der Held, Hyacinth, und seine hübsch gezeichnete Geliebte, die anmuthige Lilialide, untergehen. — Matter und bedeutungsloser aber immerhin durch eine phantastisch brillirende Diction fesselnd ist die zweite Dichtung Boettgers auf diesem Gebiete: „Die Pilgerfahrt der Blumengeister" (1851), welche sich, wie der Titel zeigt, in einer ganz ähnlichen Stoff- und Stimmungsatmosphäre bewegt, wie „Hyacinth und Lilialide".

Diese beiden Boettgerschen Blumenmärchen, welche ihrerseits auf Fouqué's „Undine" und Ernst Schulze's „Bezauberte Rose" zurückdeuten, nehmen in der deutschen Litteraturgeschichte eine über sich selbst hinaus weisende Stellung ein; denn jene ganze Reihe von Dichtungen, welche Karl Gutzkow sehr bezeichnend die „Lovely Poesie" genannt hat, knüpft an die Boettgersche Vorgängerschaft an*). Viel Ruhm springt freilich bei dieser geistigen Ahnen- und Urahnenwürde für unsern Dichter nicht heraus; verlief sich doch diese Miniatürpoesie, die eine

*) Vergl. Rudolf von Gottschall: Die deutsche Nationallitteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Fünfte Auflage. (Leipzig, 1881.) Band III, Seite 235.

ganze Diminutiv-Botanik und Duodez-Mythologie mobil machte, um sie mit der Sauce eines schwächlichen Pantheismus zu übergießen, bei Boettgers Nachfolgern sehr bald in leere und gedankenlose Spielerei und Tändelei. Polierte Bijouteriewaare für große Kinder! Otto Roquettes „Waldmeisters Brautfahrt", in der ein kräftigerer, burschikoser Ton durchklingt, gehört zu den besseren Leistungen dieses Genres, das mit seiner im Munde zergehenden Süßigkeit noch heute nicht aufgehört hat zu floriren.

Ist die Märchenpoesie eine Specialität Boettgers, welcher wir nirgends, weder in so großem Umfange der Darstellung noch in so ausgeprägter Gestalt, bei einem andern deutschen Poeten der Gegenwart begegnen, so lehnt er sich in einigen andern weniger originellen Dichtungen aus verschiedenen Stoffgebieten an bekannte Muster an. An das große Vorbild unseres Poeten, an die Dichtweise Byrons, erinnern „Pausanias" (1852), „Habana" (1853), „Düstere Sterne" (1852), „Der Fall von Babylon" (1855) und „Cameen" (1856). „Pausanias" und „Der Fall von Babylon", welch letztere Dichtung stark an Byrons „Hebräische Melodien" anklingt, excelliren durch glänzendes Colorit der Schilderung und durch bedeutsame Darstellung der Situationen des Schreckens, des Grauens und der Wollust. Aber die Motive der Handlung — und hier documentirt sich die Schwäche der Boettgerschen Muse — liegen nicht im Centrum der handelnden Charaktere, wie das von Dichtungen, welche ihre Stoffe der Geschichte entlehnen, mit Nothwendigkeit gefordert werden muß, sondern sie treten von außen an die Handlung hinan und bleiben an der Peripherie

derselben haften, statt die Dichtung kräftig zu durchdringen. Im „Pausanias“ z. B. mußte uns der Seelenkampf des Sparterkönigs, sein verbrecherisches Brüten über ehrsüchtigen Plänen, sein Schwanken zwischen Vaterlandsliebe und Vaterlandsverrath von innen heraus veranschaulicht, die Fäden mußten uns aufgedeckt werden, die ihn mit dem Perserfürsten verbanden. Nichts von alledem! Und abgesehen von dieser äußerlichen Art zu motiviren muß als ein Mangel jener beiden Dichtungen, sowohl des „Pausanias“ wie des „Falls von Babylon“, noch der Umstand bezeichnet werden, daß die Lokal- und Zeitfarbe nur mit blasser Touche ohne kräftige Untermalung aufgesetzt ist und daher an ihnen eine gewisse utopische Allgemeinheit und Physiognomielosigkeit des Schauplatzes der Handlung befremdet. Glänzende Tableaus, wie das Schlußbild des „Pausanias“, die Einmauerung des Sparterkönigs im Tempel der Athenä, können uns für den Mangel der Verinnerlichung nicht entschädigen.

Ein exotisches Aroma von bestrickendem Reiz liegt dagegen über der wunderbar melodischen Dichtung „Habana“ ausgegossen; sie ist eine tieftragische Threnodie auf den Untergang des Indianerthums, dargestellt an der Liebe der schönen Indianerin Habana zu dem Spanier Sanchez. Die „Habana“ enthält Schilderungen der Tropennatur, die als Muster descriptiver Poesie gelten dürfen. Man höre beispielsweise die folgende Probe:

Nacht ist's, ach! so wonnevolle Nacht,
Wie sie nur den sel'gen Inseln lacht.
Sanft einlullend rauscht das ferne Meer;
Feurig flammt das Kreuz im Sternenheer;

Glanzvoll aus krystallnem Aetherblau
Spiegelt sich der Mond im Tropfen Thau,
Webt ein Silbernetz in Baum und Strauch,
Wo das Heimchen zirpt im Balsamhauch,
Wo so süß des nächt'gen Vogels Lied
Schluchzend lockt aus palmenhohem Ried;
Wollust athmend schwingt sich durch die Luft
Würz'ger Blüthenkelche warmer Duft.
Nacht ist's, ach! so wonnevolle Nacht,
Wie sie nur den sel'gen Inseln lacht.

Von den sel'gen Inseln, den rauschenden Palmenhainen der Tropen führt uns der um Stoffe nie verlegene Dichter auf gut deutschen Boden: in seiner Idylle „Goethes Jugendliebe" (1861) schildert er uns in leichtflüssigen Hexametern die Erlebnisse des Leipziger Studenten Goethe, seine Liebe zu der reizenden Wirthstochter Käthchen Schönkopf und sein Verhältniß zum Maler Möser und dessen Tochter Friederike. Die Dichtung zeichnet sich durch geschickte Contrastirung der dargestellten Charaktere und eine fast sinnliche Anschaulichkeit des Lokals der Handlung aus, letzteres ein Vorzug, welcher bei Boettger so selten ist. Man sieht, der Dichter malt hier nach der Natur — es ist sein eigenes liebes Leipzig, das er uns portraitirt — das Goethesche „Klein-Paris". Alles in dieser Idylle lebt und athmet: das naive Käthchen, die verständige Friederike, der treffliche Vater Möser! Dazu als Hintergrund die traulichen Stätten des alten Pleiße-Athen, wie das Weinhaus auf dem Brühl und das Rosenthal — lauter Federzeichnungen von großer Prägnanz und scharfen Contouren!

Boettgers Begabung für die episch-lyrische Erzählung

ist eine fast universelle. Welch' eine Mannigfaltigkeit der Stoffe! Nicht nur das Märchenhafte, wie in „Hyacinth und Lilialide“ und „Die Pilgerfahrt der Blumengeister“, nicht nur das Historische wie in „Pausanias“ und der „Fall von Babylon“, nicht nur das Litterarhistorische, wie in „Goethes Jugendliebe“ — nein, auch das Allegorisch-Mystische zieht der Dichter in den Kreis seines poetischen Schaffens. Ein solches Mysterium à la „Himmel und Erde“ von Byron ist „Die Tochter des Kain“ (1865). Diese Dichtung, welche stellenweise einen bei Boettger ungewöhnlichen Aufschwung zum Erhabenen nimmt, behandelt das Ringen der Tochter des ersten Brudermörders mit dem gefallenen Engel Jetzer Horra. Der Sieg der Tochter Kains über diesen und ihre Liebe zu dem Sohne des gemordeten Abel schließen dieses Mysterium bedeutungsvoll ab und liefern als metaphysisches Facit desselben den Grundgedanken: Die Schuld, welche durch den Brudermord des Ersten unter den Geborenen über die Menschheit kam, wird versöhnt durch die selbstlose Liebe des Menschen. Dieser Grundgedanke ist so groß, daß er, ganz abgesehen von dem formalen Werthe der Dichtung, der „Tochter Kains“ einen hohen Rang unter den Schöpfungen Boettgers anweist.

Das auf das Episch-Lyrische gerichtete Natürell unseres Dichters macht sich in allen seinen Werken geltend — so auch in dem „Buch der Sachsen“ (1854—57), welches die Hauptmomente der sächsischen Geschichte zu einem stattlichen Kranze von Rhapsodien und Romanzen zusammenstellt, so in dem satyrischen Epos „Till Eulenspiegel“ (1850), einer in klangvollen Octaven à la Byrons

„Don Juan“ einherschreitenden Parodie auf die moderne Gesellschaft, so selbst in einzelnen Momenten, ja ganzen Abtheilungen der lyrischen Gedichtsammlungen „Johannislieder“ (1847), „Heilige Tage“ (1865) und „Neue Lieder und Dichtungen“ (1868), so endlich in den beiden dramatischen Dichtungen „Agnes Bernauer“ (1845) und „Das Galgenmännchen“ (1870).

Boettgers Talent, durchaus nicht darauf angelegt, Sculpturbilder der Geschichte zu meißeln, wie das historische Drama sie fordert, konnte einem Stoffe, wie dem der „Agnes Bernauer“, nicht gerecht werden. Es fehlen dem Drama jene energischen Lakonismen und epigrammatischen Pointen, welche diese Dichtgattung nicht entbehren kann. — Einen glücklicheren Griff bekundet dagegen das gar nicht für die Bühne bestimmte „Galgenmännchen“, eine mit phantastisch-humoristischen Momenten verquickte Faustiade von tiefpsychologischer Bedeutung, welche einen ähnlichen philosophischen Zug hat wie die „Tochter Kains“, wenngleich die Vortragsweise hier eine ganz andere ist. Die Fabel ist diese: Theobald, die Hauptfigur der Dichtung, wird von düsteren Selbstmordgedanken gequält. Eine Art Talisman, das glückbringende Galgenmännchen, welches er von einem Cavalier erhandelt, bannt in ihm den Dämon des Lebensüberdrusses, indem es ihm Reichthümer und ein schönes, üppiges Weib erwirbt — aber ach! die bittere Hefe des Genusses ist nichts als Ekel und Sättigung. Da gedenkt Theobald seiner Jugendgeliebten, der einfach kindlichen Martha. Des Galgenmännchens überdrüssig, giebt er es weg. Aber es kehrt zaubermächtig zu ihm zurück; denn er kauft

es für einen Heller, ohne es zu wissen, einem Tabulet-krämer zugleich mit der ganzen Habe desselben, in der es heimlich steckt, ab. Nun ist es aber eine fatale Bedingung, daß Theobald, um den Talisman los zu werden, die Hälfte des Einkaufspreises desselben, also einen halben Heller, zahlen muß. Wo aber findet sich eine so kleine Münze? Glücklicherweise ist das Amulet seiner Martha so ein halber Heller. So befreiet denn dieses Amulet des guten Mädchens den unglücklichen Theobald von dem diabolischen Galgenmännchen. — Man wird gestehen: es ist ein sinnreicher Gedanke in diesem phantastischen Drama, welches zu den gehaltvollsten Dichtungen Boettgers gehört. Aber wie eine bedeutungsvolle und deutungsreiche Elegie gemahnt das „Galgenmännchen" Denjenigen, der, mit den persönlichen Verhältnissen Boettgers vertraut, die Entstehungsgeschichte dieser seltsamen Dichtung kennt: als ein Ausfluß eigener bitterharter Erfahrungen wurde sie von dem an Leib und Gemüth gebrochenen Dichter mit der letzten, noch einmal auflodernden Kraft seines Genius geschaffen — sie war sein Schwanensang.

Adolf Boettger starb am 16. November 1870.

Als man den Dichter zur ewigen Ruhe bettete, standen die siegreichen deutschen Heere in Frankreich; sie inaugurirten für Deutschland eine neue Zeit, eine Zeit der Größe und der Macht, der Ehre und des Ruhms Der Sänger, der mit der alten Zeit schlafen gegangen war, hat kaum in einer einzigen seiner dichterischen Kundgebungen ein höher flammendes patriotisches Feuer manifestirt. Der Altar, auf dem er opferte, stand weitab

von der politischen Arena des Tages. Boettger war nie ein Dichter der nationalen Bestrebungen seiner Zeit gewesen, und was er der alten Aera nicht war, das wäre er auch der neuen nicht geworden; die neue aber fordert — und das mit Recht! — von ihren Sängern eine mannhafte Antheilnahme am Geiste und an der Arbeit des Jahrhunderts. Adolf Boettger ist zur rechten Zeit gestorben. Was wir aber von den heutigen Tagen geordneter und gefestigter nationaler Zustände in Deutschland für die Manen unseres Poeten erhoffen, das ist: von dem erwachenden Sinne für liebevolle und gerechte Würdigung vergessener Dichterindividualitäten möge auch ihm, dem im Gedächtnisse der Gegenwart längst Verschollenen, sein wohl verdientes Theil zu gute kommen! Wir dürfen das Dichtergrab auf dem Leipziger Friedhofe als eine Stätte betrachten, an der die Mahnung zu uns spricht: ein dem Geistigen und dem Schönen in reinem Wollen zugewandtes Dasein, wie unvollkommen und fehlerhaft es auch in seinen einzelnen Äußerungen sein mag, ist unseres dauernden Gedenkens würdig und hat für alle Zeiten eine Art vorbildlicher Bedeutung.





Moritz Hartmann.

Neben Alfred Meißner ist Moritz Hartmann der eigentliche Repräsentant der modernen böhmischen Dichtung; Meißner und Hartmann stehen nicht nur auf dem gleichen nationalen und geistigen Mutterboden, sie sind auch von Hause aus verwandte Naturen. Beiden ist ein mächtig in die Saiten greifendes Pathos, Beiden ein unbegrenzter Trieb nach Freiheit, Beiden eine warmblütige Begeisterung für Menschheit und Vaterland, eine rastlos schaffende, sich in immer neuen Gestalten ausgebende Phantasie eigen. Aber Alfred Meißner ist trotz allen Feuers der Empfindung mehr ein Dichter der Reflexion, Moritz Hartmann trotz aller Tiefe des Denkens mehr ein Sänger des Gefühls. Meißner verfügt über einen hochfliegenden rhythmischen Schwung; Hartmann liebt in Wort und Bild den einfacheren Gedankenausdruck. Jener ist mehr in der getragenen Ode, in der stürmischen Dithyrambe, dieser in der lebhaft schildernden, stimmungsvoll malenden Lyrik heimisch, und wie Jener geistreicher, gedankenvoller, männlicher und imposanter, dieser aber

empfindungsvoller, unmittelbarer, weicher und bestimmbarer genannt werden muß, so sind sie Beide Repräsentanten der ewig in der Litteratur wiederkehrenden Pole des Sentimentalen und Naiven. Demgemäß gemahnt Meißner mehrfach an die großartig melancholische Lyrik eines Leopardi, während sich Hartmann, wo er beschaulich wird, an die wehmüthige Resignation Lenau's und der übrigen oesterreichischen Lyriker anlehnt. Im Ganzen ist die Poesie Meißners origineller, sie trägt mehr den Stempel des Genies als diejenige Hartmanns; jene ist eine Poesie starkgeistiger Männlichkeit; diese hat bei aller Kraft oft einen fast weiblichen Augenaufschlag und ist reicher an Innigkeit und Gefühlstiefe als jene.

Moritz Hartmann's Muse nimmt einen hohen Flug; sie will

„— — die Welt kometenhaft durchschweifen
Und fliehn und kommen ohne Rast und Ruh."

Aber sie hat doch etwas Gedämpftes, Moderirtes: fern von der hohlen Überschwänglichkeit der Romantiker alter und neuer Schule, nährt unser Dichter in seiner Seele zwar das Feuer einer vollsaftigen Leidenschaft, aber dieses Feuer strahlt sich in den Grenzen einer maßvollen Darstellung aus: der glühende Fluß der Empfindung klärt sich bei ihm im schlackenlosen Guß vollendeter Formung.

Werfen wir einen Blick auf die poetischen Schöpfungen Moritz Hartmanns,*) so drängt sich uns zunächst

*) Er wurde am 15. October 1821 zu Duschnik, einem Dorfe bei Przibran in Böhmen, als Sohn israelitischer Eltern geboren, studirte nach absolvirtem Gymnastalcursus in Prag und Wien und fungirte dann, nachdem er während des Jahres 1842 eine Reise nach Italien unter-

ganz gefühlsmäßig der Vergleich auf: wie die Physik dargethan hat, daß Wärme und Bewegung Erscheinungsformen einer und derselben Substanz sind, so ist es in der Hartmannschen Poesie der kräftige Herzmuskel der Phantasie, der warmes und zugleich energisch bewegtes Blut durch alle ihre Adern strömen läßt. Das bezieht sich zwar zunächst nur auf den dichterischen Vortrag — aber bei tieferem Hineinblicken in die Hartmannsche Dichtung begegnen wir sehr bald auch Handhaben zur Beurtheilung ihres Inhalts im Sinne des soeben gewählten

---

nommen, in Wien als Erzieher. Nach längerem Aufenthalte in Belgien und Frankreich lebte er in Leipzig und kehrte im Winter 1847 nach Oestreich zurück. Hier wurde er wegen seines bisherigen dichterischen Gebarens in eine peinliche Criminaluntersuchung verwickelt, welche durch die dazwischen fallenden Bewegungen der Märzrevolution niedergeschlagen wurde. Von nun ab aktiven Antheil am politischen Leben nehmend, ging er nach Prag, um daselbst an die Spitze der deutschen Partei zu treten. Sein Wirken in dieser Stellung gab Veranlassung zu seiner Wahl in die deutsche Nationalversammlung. Der Wahlbezirk Leitmeritz sandte ihn nach Frankfurt, wo er der Linken angehörte. In Gemeinschaft mit Blum und Fröbel ging Hartmann im October 1848 nach Wien, und nur eine schleunige Flucht entzog ihn dem Schicksale Blums. Als das Rumpfparlament sich aufgelöst hatte, begab er sich von Stuttgart aus in die Schweiz, um von dort nach England und im Herbste 1850 nach Paris zu gehen. Reisen in das südliche Frankreich und die Bretagne unterbrachen seinen dortigen Aufenthalt. Im Frühling 1854 finden wir ihn im Orient auf dem Kriegsschauplatze, wo er sich 18 Monate aufhielt. Darauf nahm er wieder seinen Wohnsitz in Paris. 1859 unternahm er eine Reise nach Dänemark, Deutschland, der Schweiz und Italien und ließ sich im nächsten Jahre in Genf nieder; 1863 begab er sich nach Stuttgart, wo er 1865 die Redaction der „Freya" übernahm. Später ging er nach Wien, wo er am Feuilleton der „Neuen Freien Presse" dauernd beschäftigt wurde, bis er am 13. Mai 1872 in Oberdöbling bei Wien nach längern Leiden aus dem Leben schied.

Bildes. Das ist ein Inhalt — wir erkennen es sofort — der sich zu jenem Vortrage verhält wie edles Gold zu der Flamme, in der es schmilzt; denn von diesem Inhalte müssen wir sagen: er ist aus Gesinnung und Gewissen geboren. Der Dichter versteht es — eben weil die Phantasie alles bei ihm durchstrahlt — diesen ethischen Gehalt seiner Poesie in eine Form zu gießen, welche allen Gesetzen des Schönen gerecht wird; die ethische Kernidee bleibt bei Hartmann niemals schemenhaft-abstrakt; sie schafft sich immer ihren dichterischen Leib; sie bildet sich zu plastisch schöner Gestalt heraus.

Unter Moritz Hartmanns drei Sammlungen lyrischer Gedichte — „Kelch und Schwert" (1845) „Neuere Gedichte" (1847) und „Zeitlosen" (1858) — stehen, was Reife des geistigen Lebens und prägnante Incarnation betrifft, wohl die „Zeitlosen" obenan; sie verdienen vor jenen andern Sammlungen im allgemeinen den Vorzug, obwohl sie als die am spätesten erschienenen an jugendlicher Frische der Empfindung und plastischer Fülle der Phantasie im ganzen hinter jenen frühern Gedichten zurückstehen. Die „Zeitlosen" enthalten Proben von hinreißender dichterischer Schönheit; sie haben meistens etwas Gedankengesättigtes, etwas von verhaltener, gebändigter Leidenschaft, die aber dann und wann hell hervorbricht und flammend auflodert. Zu den vollendetsten unter den hier zusammengefaßten Gedichten gehören die erzählenden, wie denn überhaupt die Hartmannsche Muse im erzählenden und descriptiven Genre eine besondere Stärke zeigt. Das Eingangsgedicht „Das Märchen", sodann „Der alte Reitersmann", „Herr Nage" u.a., vor allem aber die in freien Strophen großartig

dahinwogenden, gedankenerfüllten „Symphonien“ zählen in ihrem kernhaften Tiefsinn ohne Frage zu dem Bedeutendsten, was die gesammte moderne deutsche Lyrik hervorgebracht hat.

Als frische, farbige Probe aus den „Zeitlosen“ stehe hier:

Gastgeschenke.

Herrn Wendel, den's von dannen treibt,
Was gebt ihr dem lieben Gaste,
Ihr Kinder, wenn er länger bleibt,
Daß gern er bei uns raste?

Ich geb' ihm, sprach der Aelt'ste geschwind,
Den Falken, meinen Genossen;
Einst war er gut; jetzt ist er blind —
Auch ist sein Flügel durchschossen.

Der zweite sprach: Ich geb' ihm dazu
Den Pfeil, den wunderbaren,
Der immer den Feind gelassen in Ruh'
Und dem Schützen ins Herz gefahren.

Das Töchterlein hörte zu in Leid;
Dann sprach es mit Zagen und Bangen:
Ich geb' Herrn Wendel zu jeder Zeit,
Was er nur mag verlangen.

Ich geb' ihm meinen Scharlach voll Pracht,
Von meinem Halse die Kette,
Von meinem Finger den Ring und zur Nacht
Mein eiderdunenes Bette.

Herr Wendel, ihr sollt beurlaubt sein;
Ich höre traurige Märe:
Zu wenig behagt ihr den Knaben mein,
Dem Töchterlein allzusehre.

Das ist echte, das Leben lebendig wiedergebende Poesie von eigenartiger psychologischer Prägung. In wie hohem Grade aber Moritz Hartmann in der stimmungsvollen Lyrik, in der malerischen und naturandächtigen Poesie Meister ist, wie er das geheimste Leben des Kosmos zu belauschen und der Stellung des Menschen zum All eine poetische Seite abzugewinnen weiß, dafür hier ein Beispiel:

Nacht.

Mächt'ger als des Tages Rauschen
Wirkst du, Nacht, mit deiner Stille.
Alle meine Pulse lauschen,
Ob mir nicht ein hoher Wille,
Ein Geheimniß dieser Erde,
Nicht ein Räthsel vom Entstehen
Und vom Leben und Vergehen
Irgendwo erschlossen werde.

Ob ich ein Geheimes lerne,
Horcht die Seele mir und zittert,
Wie ein Strauch, wenn's in der Ferne
Wetterleuchtet und gewittert.
Aber aus den Sternenfeuern
Will kein Geist herniedersteigen;
Augen nur, erfüllt von Schweigen,
Blicken aus den dunkeln Schleiern.

Weiter zieht auf stillen Sohlen
Nacht und Traum; bald wird es tagen,
Und es schließt wie Nachtviolen
Sich das Herz nur mit Entsagen.
Und des Ostens helle Gluthen
Werden breit und immer breiter,
Und mein Dasein fließet weiter
Wie ein Kahn auf dunklen Fluthen.

Es weht vielfach ein kosmisch-philosophischer Odem in Hartmanns „Zeitlosen", und diesem Zuge schwärmerischer Sehnsucht nach der Lösung der letzten Fragen des Daseins, dieser sich elegisch austönenden Naturstimmung begegnen wir vorübergehend auch in den beiden andern Sammlungen lyrischer Gedichte. „Kelch und Schwert" macht in kecker Tribunenpositur Propaganda für die Ideen der politischen und menschlichen Freiheit und tritt in begeisterter Verherrlichung ein für die Großthaten der böhmischen Nationalhelden, ohne dabei die deutschfeindliche Sache der Czechen zur Sache des Dichters zu machen, während die „Neueren Gedichte" die leidenschaftliche Gluth dieser oft kunstvollendet gemeißelten Liederstrophen zu einer gemäßigtern Temperatur herabstimmen.

Man hat einem Theil der in „Kelch und Schwert" und den „Neueren Gedichten" zusammengefaßten Poesien vielfach eine bewußte Tendenz der Revolution und des Umsturzes unterschieben wollen. Wer will die Berechtigung dieser Deutung leugnen, wer sie behaupten? Jede dichterische Äußerung eines bedeutenden Geistes hat mehr oder minder ihre Wurzeln in der Zeit, die sie geboren; sie wirkt von dieser Basis aus in die Zeitennähe wie in die Zeitenferne. So sind auch diese Hartmannschen Gedichte geistige Niederschläge der Zeitatmosphäre der mittleren vierziger Jahre, Kinder der politischen Schwüle jener Tage; sie halfen die Wolken am politischen Zeithimmel zusammenballen, die dann das Gewitter von 1848 aus ihrem Schooße gebaren. Gewiß! Aber die direkte, die bewußte Tendenz, Revolution „zu machen",

muß ihnen eine einsichtige Kritik absprechen; sie sind nicht Sturmvögel der Revolution; sie sind Frühlingsvögel der Freiheit überhaupt, einer Freiheit allerdings, die wir — leider noch erharren.

Der soeben betonte kosmische Zug, der zur Physiognomie der Meißner'schen Lyrik gehört, macht sich endlich auch in einigen Theilen der „Schatten" (1851) geltend, einer Sammlung erzählender Dichtungen mit einem lyrischen Intermezzo. „Die Verbannten von Locarno" und „Kalotas oder der Bund der Gleichen" sind wohl die bedeutendsten unter diesen oft großartig concipirten und genial durchgeführten dichterischen Manifestationen Hartmanns. Die letztgenannte Dichtung hat einen metaphysischen Grundgedanken und zeichnet sich durch feine, kühne Dialektik und schwungvolle Sprache aus. Weich und melodisch ertönen ihre Naturschilderungen. So die Beschreibung des Meeres:

Gleich einem Veilchenmeer dehnt sich der Ocean;
Glücksel'ge Inseln ruh'n auf seinem weiten Plan,
Wie Wasserlilien, die aus dem Grunde tauchen
Und Duft und Ruh' und Traum gen Erd' und Himmel hauchen,
Wie Sterne, die, gestürzt, allmählich hier verglimmen
Doch leuchtend noch und hell auf ird'scher Welle schwimmen,
Und wie ein Rest und wie Traum der Erinnerung
Von jener gold'nen Zeit, da noch die Erde jung.
Sanft murmelnd küßt das Meer den blumenreichen Strand;
Melodisch rinnt es hier durch Muschel, Strauch und Sand;
In seiner Ruh' nur sacht bewegt vom Frühlingswind,
Ist es dem Kinde gleich und spielet wie ein Kind.
Sein blaues Auge blickt aus Wellenlocken vor;
Es streckt die weiße Hand sich aus der Wieg' empor
Und haschet nach dem Flug der Schwalben, die mit weichen
Und schwarzen Fittichen traumgleich um's Haupt ihm streichen.

Diese graziöse Naturmalerei schlägt Töne an, die auf der poetischen Skala unseres Sängers nicht selten sind. Das führt mich im Vorübergehen zu Hartmann, dem Idyllendichter. Von jener Anmuth erfüllt, deren Hauptreiz sich auf die naive und ungekünstelte Wiedergabe des wirklichen Lebens zurückführen läßt, aber allerdings nicht ganz frei von der Beimischung sentimentaler Momente ist u. a. das kleine Epos „Adam und Eva" (1851), das vielfach an Goethe's „Hermann und Dorothea" erinnert. Eine treffliche Dichtung — aber warum in Hexametern? Der klassische Sechsfüßler sollte in der contemporären Dichtung nur im Verein mit dem Pentamer, also als elegischer Vers, als Distichon, Verwendung finden; das moderne Ohr verträgt nur schwer seinen altfränkischen Tonfall, und so wäre auch dieser Hartmann'schen Dichtung ein dem Zeitgeschmacke mehr entsprechendes Gewand zu wünschen gewesen, etwa der von heutigen Dichtern, so namentlich von Rudolf Gottschall, mehrfach in episch-lyrischen Dichtungen glücklich angewandte fünffüßige Jambus mit freien Reimverschlingungen.

Weithin bekannt wurde der Name Hartmanns durch seine „Reimchronik des Pfaffen Mauricius" (1849); das glänzende und eigenartige Dichtwerk ist als eine litterarische Ausbeute der Theilnahme unseres Dichters an der Frankfurter Nationalversammlung von 1848 zu betrachten. Wir besitzen in ihm eine politische Satire voll Witz und Geist, voll Humor und Ernst, welche ihrer Zeit mit energischem Griffe nach dem Puls fühlt und mit schonungsloser Schärfe alle jene Mißstände und Verkehrtheiten geißelt, an welchen die achtundvierziger Be-

strebungen zur Einigung und politischen Befreiung Deutschlands so kläglich scheiterten. Mit scharfer Aetze übergießt Hartmann die halben Politiker und falschen Staatsmänner, die unklaren Schwarmgeister, welche unter den Männern der Paulskirche ihre Dilettantenstimme erhoben, und macht gegen manche der gefeiertsten und hervorragendsten Führer des Parlaments in freimüthiger, wenn auch nicht gerade immer parteiloser und vorurtheilsfreier Weise Front. Namentlich sind es Dahlmann, Beseler, Waitz und Droysen, über deren Häupter die Lauge des Hartmann'schen Witzes ihre hochgehenden Fluten ausschüttet. Heinrich Laube wird in rücksichtsloser Weise mitgenommen. Dagegen werden dem Grafen Batthyanyi, Jelinek, Becher, Blum u. a. stolze dichterische Hekatomben geweiht.

Neben den scharfen und beißenden Invectiven, neben der feinsten Ironie und treffendsten Satire finden sich indeß in diesen Fresken aus der Paulskirche einzelne Stellen von der zartesten lyrischen Stimmung, wie z. B. diejenige im vierten Kapitel, wo der Dichter vom armen Manne singt, der im Kerker die schöne Maienzeit vertrauert. Andere Momente sind von hochpathetischer Begeisterung für die Sache des Vaterlandes erfüllt und feiern die großen Aufgaben der Zeit in wuchtigen Versen. Wo aber der Dichter auf seine böhmische Heimat zu sprechen kommt, da wird er weich, und der Ton tiefsten subjectiven Schmerzes zittert durch seine Lyra. Es sind dann in erster Linie die geschichtlichen Traditionen und die vielfach zerklüfteten Zustände seiner Heimat, welche ihn mit Trauer und Wehmuth, mit Zorn und Schmerz

erfüllen. Ungarn und seine Helden besingt der Pfaffe Mauricius in manchem Ruhmesliede. Dem alten Debreczin, dem Dorfe in der Haide, widmet er das nachstehende stimmungsvolle Sonett:

Vom alten Pustendorfe Debreczin,
Dem braven patriotischen, besagen
Sprichwörter, daß an tausend Ackerwagen
Aus seinem Schooße in die Felder ziehn.

Was wunder nun, daß rings ein reiches Blühn,
Daß Saatenmeere hohe Wellen schlagen,
Daß Lerchen singend in die Lüfte tragen
Den Ruhm, den Glanz, die Macht von Debreczin?

O, Haidedorf, du bist ein Gleichniß blos
Für's ganze Ungarn, das mit tausend Pflügen
Aufwühlt für edeln Keim der Erde Schoos.

Was wunder nun, daß dich die Saat umringt
Der Freiheit, daß sich mit Begeisterungsflügen
Das Lied von deinem Ruhm zum Himmel schwingt?

Es ist kaum ein einziger leitender Gedanke der freiheitlichen Bewegung des Jahres 1848, der nicht in der „Reimchronik des Pfaffen Mauricius“ seine dichterische Resonnanz gefunden hätte. Kaum eine distinguirte Persönlichkeit jener Zeit, die hier nicht zu ihrer Ehre oder Schande porträtirt worden wäre! Und wie lebhafte Farben hat dieser Pfaffe Mauricius auf seiner Palette! Alles lebt in seiner Chronik, welche nichts weniger ist als chronikenhaft. So darf denn das treffliche Buch als einer der interessantesten poetischen Beiträge zur Geschichte des Bewegungsjahres 1848 betrachtet werden, und wenn auch angesichts der veränderten Zeitlage und

der inzwischen eingetretenen großen deutsch-nationalen Errungenschaften die Anschauungen der „Reimchronik“ natürlich vielfach antiquirt und von der Entwickelung der Geschichte überholt und corrigirt worden sind, so bleibt dieselbe als Denkmal einer verhängnißvollen Zeit doch in ihrem Werthe unverkürzt bestehen. Daneben hat sie, was Frische und Lebenswahrheit der Schilderung, geistigen Gehalt und dichterische Schönheit betrifft, auch ästhetisch einen nicht zu unterschätzenden Werth.

Bei weitem weniger bedeutend als in seinen poetischen Werken zeigt sich Moritz Hartmann in seinen Prosaschriften.*) Seinen Romanen und Novellen mangelt nicht selten Originalität der geschilderten Charaktere, Unmittelbarkeit der Darstellung und jene geschlossene und technisch einheitliche Composition, welche die Gegenwart von der Prosadichtung unabweislich fordert. Namentlich der letzterwähnte Mangel tritt oft in peinlicher Weise hervor.

Einen dauernden Ehrenplatz in der Litteratur werden wohl nur zwei Romane unseres Dichters behaupten:

*) Hartmann schrieb die folgenden Romane, Novellen, Tagebuchblätter und Uebersetzungen: „Der Krieg um den Wald“ (1850), „Tagebuch aus der Provence und Languedoc“ (1852—53), „Erzählungen eines Unsteten“ (1858), „Erzählungen meiner Freunde“ (1860), „Bilder und Büsten“ (1860), „Novellen“ (1863), die Novellensammlung „Nach der Natur“ (1866), „Von Frühling zu Frühling“ (1861), „Der Gefangene von Chillon“ (1863), „Die letzten Tage eines Königs“ (1866), und „Die Diamanten der Baronin“ (1868). In Gemeinschaft mit Szarvady übersetzte er die „Gedichte Petöfis“ (1851) und mit Ludwig Pfau bretonische Volkslieder.

„Von Frühling zu Frühling“ (1861), eine Prosadichtung, die, was psychologische Bedeutung betrifft, ohne Frage eine der hervorragendsten Leistungen Hartmann's ist, und „Der Krieg um den Wald“ (1850) eine umfangreiche Erzählung, in welcher der Verfasser die Zustände seines Heimathdorfes eindrucksvoll darstellt und die sich durch die große Lebenswahrheit ihrer böhmischen Lokalschilderungen und den grandiosen epischen Wurf der Composition auszeichnet.

Moritz Hartmann hat in den letzten Jahren seines Lebens nichts mehr geschaffen. Ein schweres Siechthum hatte seine geistige Kraft gelähmt, und bereits lange, ehe man ihn zur ewigen Ruhe hinaustrug, rechnete die Mitwelt ihn zu den Todten.

Alfred Meißner, der Freund unseres Dichters, sagt in den einleitenden Worten zu seinen „Rococo-Bildern“:

„Als Xerxes sein Heer von der Spitze des Athos überschaute, soll er bei dem Gedanken geweint haben, wie Wenige von dieser ungeheueren Zahl am Leben bleiben werden. Ein ähnliches Gefühl der Wehmuth muß den Litterar-Historiker beschleichen, wenn er von seiner Höhe aus die Schaaren auf dem Felde der europäischen Litteratur übersieht. Wie wenige von Denjenigen, die jetzt in voller Thätigkeit begriffen sind, überdauern eine kurze Zeit! Wie viele müssen noch bei Lebzeiten das Grab ihres Glanzes sehen! Was bleibt nach fünfzig oder gar nach hundert Jahren an Erinnerungen sogar von Denjenigen übrig, die nicht gemeine Krieger, sondern Hauptleute waren und auf ihrem Haupte einen wallenden Federbusch trugen?“

Einen wallenden Federbusch trug als Zeichen echten Ritterthums der Poesie auch Moritz Hartmann auf seinem Helme. Er wird „auf dem Felde der europäischen Litteratur" der Wenigen Einer sein, welche, in ihren hervorragendsten dichterischen Leistungen, eine lange Zeit siegreich „überdauern" werden.





Fritz Reuter.

Wie es entlegene Culturen giebt, Entwicklungscomplexe des menschlichen Wissens und Könnens, die räumlich oder zeitlich weitab liegen von der normalen Linie geschichtlichen Werdens und Wachsens, so giebt es auch entlegene Litteraturen oder Litteraturprovinzen, die abseits von der großen Straße des Jahrhunderts ihre besonders gearteten Keime ansetzen und zeitigen. Die Erwecker oder frühesten Pfleger solcher entlegenen Litteraturen treten immer einsam auf; sie sind die Erstlinge einer neuen Erscheinungskette in der Geschichte des menschlichen Schaffens oder mindestens die Vertreter einer bisher nicht dagewesenen Nüance bekannter Symptome der Litteraturströmung. Solche litterarische Culturträger in bisher uncultivirten Litteraturprovinzen sind wie einzelne ragende Bäume auf weiter, strauch- und buschloser Ebene; von weither sieht man sie in der unbelebten Landschaft ihre Häupter erheben; sie haben es leicht, groß zu sein; denn Licht und Luft wird ihnen nirgends verkümmert — sie haben nicht zu kämpfen mit der leidigen, gestrüppartig wuchernden Concurrenz des Dilettantismus, wie

höher entwickelte Civilisationen ihn hervorrufen. Die Bahn ist offen — sie brauchen nur im richtigen Momente zu erscheinen, um zu siegen.

Solche glückliche Entdecker von poetischem Neuland — um nur zwei Namen der zeitgenössischen nordeuropäischen Litteratur zu nennen — sind der Finnländer Ludwig Runeberg und der Mecklenburger Fritz Reuter. Jener, obwohl in schwedischer Sprache dichtend, machte die reichen Schätze der nationalen Geschichte und Volkssitte seiner abgelegenen nordischen Heimat vor Andern dichterisch fruchtbar; dieser siedelte sich auf der einsamen Insel des plattdeutschen Idioms als einer der Allerersten litterarisch an.

Fritz Reuter ist als Dichter vom Geschick namentlich in Einem bevorzugt worden: in der Harmonie seiner innern Beanlagung mit den äußern Verhältnissen, in die er gestellt wurde; er war eine durchaus realistisch angelegte Natur; er fand somit das Haupterforderniß zu einem tüchtigen Humoristen von vornherein in sich, und das Schicksal bereitete ihm eine Lebensschule, wie sie zur Weckung und Zeitigung der in ihn gelegten Gaben nicht besser gedacht werden kann; denn der Humor gedeiht am besten in engen Schranken, und die Welt des Kleinen ist seine wahre Sphäre, der Lebensweg aber, der unserm Dichter vorgezeichnet war, erfüllte diese Bedingung nach jeder Seite hin; bot ihm doch das kleinbürgerliche Leben seiner Heimat, speciell seiner Vaterstadt, nicht nur eine reiche Fülle von Stoffen aus der kleinen Welt, sie gab ihm auch zugleich für diese Stoffe die entsprechende Form: das Plattdeutsche. Und weiter

Die Früchte des Humors reifen selten auf den sonnigen Auen eines glücklichen Daseins; vielmehr ist die Schule des Leides und der Entsagung, des Kampfes und des Elends die beste Pflanzstätte für die Kinder der unter Thränen lächelnden Muse; unserm Fritz Reuter wurde auch diese Vorbedingung zu seiner dichterischen Bedeutung in vollem Maße erfüllt; denn er hat in den schweren Jahren einer dumpfen Reaction das Weh des Vaterlandes an seiner eigenen Person durchgekostet bis zu den Schrecken des durch den Arm einer irregeleiteten Justiz angedrohten Todes.

Wenn nun die charakteristische Aufgabe des Humoristen diejenige ist, im Gegensatze zum idealistischen Dichter, welcher die natürlichen Schattenseiten seiner Gestalten verwischt, beides, Licht und Schatten, an den gezeichneten Figuren ebenmäßig und einheitlich hervortreten zu lassen, so ist Reuter ein vollendeter Humorist; denn gerade darin besteht seine größte Kunst, daß er diese beiden Seiten an den dargestellten Charakteren in gleichmäßiger Schilderung berücksichtigt, ohne dabei in den Fehler so vieler anderer Humoristen, z. B. Jean Paul's, zu verfallen, das Eine dem Andern unvermittelt gegenüberzustellen. Stets bilden die negativen und positiven Seiten der Reuter'schen Charaktere ein in sich abgerundetes Ganzes, und stets sind die Uebergangsfarben, welche diese Harmonie der scheinbar divergirenden Seiten herbeiführen, der Tiefe des Gemüths der geschilderten Personen selbst entnommen. Wie nun Reuter einerseits bei der Zeichnung der Charaktere dieses durchaus humoristische Verfahren in Anwendung bringt, so weiß

er andererseits immer die ethische Idee seiner Dichtungen echt humoristisch herauszukehren, indem er in seinen Schilderungen das ideale Gegenbild der verkehrten Wirklichkeit dadurch um so eindringlicher zur Anschauung bringt, daß er uns diese Wirklichkeit bis in ihre unbedeutendsten Einzelheiten mit sinnlicher Anschaulichkeit und Plastik vor's Auge stellt. Das ideale Gegenbild aber der von ihm geschilderten kleinen Welt ist in seinen größeren Dichtungen stets — so befremdend es klingen mag — die nationale Idee. Es ist bewunderungswürdig, mit welcher Kunst der Komposition Reuter im Dienste dieser nationalen Idee den echt humoristischen Gegensatz zwischen dem gewählten Stoffe und dem erstrebten poetischen Ziele durchgeführt hat: Dialekt, Gegenstand und Schauplatz sind in ihnen allen provinzieller Natur, und doch wohnt ihnen allen eine nationale Grundidee inne, theilweise versteckt hinter den Bildern einer vielbewegten Handlung. Bei fast allen von ihm dargestellten Figuren finden wir ferner einen engen, über die heimatlichen Verhältnisse kaum hinausreichenden Gesichtskreis, aber ihre Stellung zu den übrigen handelnden Personen und zu den geistigen Hebeln der geschilderten Vorgänge macht sie zu Trägern der ethischen Zwecke der Dichtung. Am klarsten tritt das nationale Moment in seinem Roman „Ut de Franzosentid" hervor, aber auch seine andern größeren Schöpfungen, voran „Ut mine Festungstid" und „Ut mine Stromtid", documentiren überall eine patriotische Grundidee.

Die Geschichte der deutschen Litteratur hat kaum einen Dichter aufzuweisen, bei dem die Abhängigkeit von

einer höchst beschränkten Stoffwelt so in die Augen springend wäre wie bei Fritz Reuter, aber sie zeigt uns auch keinen, der in einer ähnlichen Lage der Abhängigkeit doch eine so absolute Souverainetät in der Gestaltung innerhalb des ihm abgesteckten Stoffgebietes an den Tag legt wie er. Die Menschen, die er schildert, sind fast durchweg Menschen seiner Art; selten tritt er aus der Sphäre seines eigenen Denkens und Fühlens heraus; in diesem seinem beschränkten Kreise ist er Meister — wo er aber über denselben hinausschweift, da verlieren seine Figuren merklich an künstlerischer Abrundung und Lebenswahrheit, wie z. B. seine Edelleute nur ausnahmsweise von dem Fleisch und Blut des wirklichen Lebens geformt sind. Dagegen sind seine Bauern und Tagelöhner, seine Pächter und Förster, seine Schreiber und Kleinbürger von einer frappanten Naturwahrheit und Lebenstreue der Zeichnung, die ihresgleichen sucht; das Warum erklärt sich leicht: Reuter ist ein litterarischer Porträtmaler; die Menschen seiner Dichtungen haben alle ihre wandelnden Vorbilder und sind Zug um Zug Individuen; sie tragen das frische Roth norddeutscher Gesundheit auf den Wangen — jene wenigen Gestalten ausgenommen, die eben außerhalb seiner Lebenssphäre liegen. Es ist erstaunlich, mit welcher Objectivität unser Dichter Zustände und Lebensanschauungen wiedergiebt, denen er mit seiner eigenen Person angehört, die ihn von frühester Jugend an alltäglich umgaben und in einem Grade gefangen nahmen, daß ein weniger objectiver Beobachter an seiner Stelle sich dieser Zustände, ihres Werthes oder Unwerthes gar nicht einmal bewußt ge-

worden wäre; denn es ist eine beinahe trivial gewordene Wahrheit, daß wir für das uns am nächsten Liegende den am wenigsten unbefangenen Blick haben. Nicht so bei Reuter; er sah an Menschen und Zuständen seiner eigenen Art und nächsten Umgebung die kleinsten Züge scharf und genau und wußte diese Mikrokosmen ebenso scharf und genau zu zeichnen und zu Trägern seiner dichterischen Intentionen zu machen. Die Gestalten seiner Schöpfungen weisen eine concrete Fülle fein beobachteter Details auf, wie wir sie außer bei ihm vielleicht nur noch bei Dickens finden; aber diese Details bilden nicht, wie mitunter bei jenem englischen Autor, ein willkürliches Mosaik von unvermittelten Einzelheiten, sondern sie stellen sich uns an jedem der gezeichneten Charaktere in organischer, lebendiger Wesenheit dar. Und doch sind seine Figuren nicht mechanische Copien der Wirklichkeit, nein, in ihren Adern fließt stets das Blut echter Poesie. Sie sind nicht dem Leben äußerlich nachgemeißelt; sie sind ihm sinnig abgelauscht, im Gemüth des Dichters mit Liebe concipirt, mit Hingebung gereift und endlich aus Wahrhaftigkeit und Herzensgüte wiedergeboren. Und sie sind nicht nur allgemein menschlich wahr, sie sind auch provinziell wahr: ihre Physiognomie ist norddeutsch, speziell mecklenburgisch, und daneben ist sie rustikal und kleinstädtisch. Die wunderlichen Eigenarten und Schroffheiten dieser Charaktere, die warmherzige Liebe, mit der sie gestaltet sind trotz allen Fehlens des Raffinements, die schlichte Idealität, die ihnen innewohnt, all' dies macht den Reiz der Reuter'schen Gestalten aus. Daher ihre bis zur Greifbarkeit täuschende

Lebenswahrheit; daher auch ihre bestrickende Anziehungskraft für Jeden, der ihnen einmal ins Auge geschaut hat. Sie sind im ganzen Deutschland und darüber hinaus so allgemein bekannt geworden, daß man von ihnen spricht wie von lebenden Menschen, von Hausfreunden und lieben Nachbarn. Wer kennt nicht Bräsig? Wer kennt nicht Havermann?

Ungemein unterstützt wird nun die realistische Art des Reuter'schen Schaffens und sein porträtmalerisches Verhalten seinen Gegenständen gegenüber durch das plattdeutsche Idiom, nicht nur deshalb, weil es die natürliche Sprache seines Denkens und Fühlens ist; denn dadurch würde er nur als Dichter in des Wortes weitestem Sinne gewinnen, sondern besonders auch deshalb, weil die plattdeutsche Mundart infolge ihrer historisch entwickelten Eigenthümlichkeit für den Humoristen, namentlich den humoristischen Genremaler, das denkbar günstigste Organ ist, und dadurch gewinnt er als dichterischer Specialist.

Die Concurrenz des in Deutschland vor alters allgemein gebräuchlichen plattdeutschen Idioms mit dem allmählich aufkommenden Hochdeutsch führte beiden Mundarten durch theilweise gegenseitige Verschmelzung mancherlei Erfrischungen zu, und als durch Luther's kräftige Initiative das Hochdeutsche unter Hinübernahme von mannigfachen Elementen aus dem Plattdeutschen immer mehr zur Schriftsprache erhoben wurde, da schien es, als werde das deutsche Schriftthum ein vorwiegend volksthümliches Gepräge annehmen, als wolle es sich zu einer originellen, aus sich selbst erwachsenden sinnlich-kraftvollen Sprache ausbilden. Aber diese volksthümliche Blüte

unserer Schriftsprache war bald dahin: Der alte Fluch deutschen Wesens, unsere so oft schwer gebüßte Hinneigung zur Federfuchserei und zum Doctrinarismus war es auch diesmal, der uns um das köstliche Gut einer sich selbstständig entwickelnden Sprache brachte; die nachlutherische Facultäts-Gelehrsamkeit legte dem urwüchsigen Kinde, der deutschen Sprache, das enge Schnürleib oder, vielleicht richtiger gesagt, das aufgebauschte Staatskleid des Lateinischen an, und an die Stelle frischer deutscher Eigenart traten römischer Regelzwang und gelehrtes und höfisches Wesen; auch Martin Opitz stand bekanntlich als Sprachreformator unter den Einflüssen dieser lateinisirenden Richtung. Später kamen welsche Einflüsse von jenseits des Rheins und der Alpen dazu, und die deutsche Sprache wurde immer mehr romanisirt. Die wenigen volksthümlichen Schriftsteller von echtem deutschen Schrot und Korn, meistens Satiriker, schalkhafte und sarkastische Dichter, wurden von den Gelehrten und Gebildeten des Priester- und Beamtenthums nach Kräften angefeindet, und unter den Cabalen und Intriguen der Universitäten und Höfe gegen die populären Schriftsteller verkümmerte die deutsche Sprache immer mehr. In gelehrten wie in ästhetischen Dingen — man denke nur an Gottsched und seine Schule! — blieben die Einflüsse des tonangebenden französischen Hofes unverkennbar, und alles in Deutschland duftete nach dem Parfüm Ludwig's XIV. und seiner Poeten und Philosophen. Unsere Sprache wurde zwar an wissenschaftlichen Ausdrücken und Bezeichnungen, an poetischen Wendungen und Bildern reicher, aber sie wurde ärmer an kernigen,

volksthümlichen Wörtern und Redeweisen und verflüchtigte sich immer mehr in abstracten Aether, sodaß sie kaum noch im Stande war, das rein Sachliche des praktischen Lebens bestimmt und zutreffend auszudrücken. So hatten uns unsere Gelehrten und Poeten um die altangestammten Vorzüge unserer Sprache gebracht, und am Ende des 18. Jahrhunderts war es mit dem sprachlichen Elend so weit gekommen, daß man kaum die allernächsten Bedürfnisse des gewöhnlichen Lebens, das Alltäglichste und Einfachste in der praktischen Thätigkeit ohne Gallicismen auszudrücken vermochte.

„Dieser Mangel", sagt der wackere Justus Möser*), „rührt unstreitig daher, daß die deutsche Sprache in keiner Provinz gesprochen wird, sondern eine todte Büchersprache ist, worüber sich die Schreibenden vereinigt oder verglichen haben. In eine solche Sprache ist natürlicherweise nichts aufgenommen, was außer der Sphäre des Schreibenden gewesen, und solchem nach sind die Bedürfnisse des täglichen Lebens fast überall besser mit Provinzialwörtern und Bildern als in der Büchersprache auszudrücken.

„Der Engländer nimmt alles an, was er gebraucht und nützlich findet, und dies thut mit ihm jeder Provinzialdialekt. Man sehe Menschen im täglichen Leben und in ihrer ganzen Freiheit, wie sie in ihren Ausdrücken einen Gegenstand schildern und durch die Nachäffung vorbilden wollen! Ihr Auge, ihr Gesicht, ihre Geberde

*) Vgl. den hier mehrfach benutzten trefflichen Aufsatz Julian Schmidt's über Fritz Reuter in „Neue Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit" (Leipzig 1870/74).

und ihre Sprache wird muthwillig nachäffend, launicht und malerisch; sie machen Worte, nehmen eine ganz eigene Wendung ihrer Rede, verkürzen, verbessern und verderben manches Wort und erschaffen sich eine Sprache, die ihren Gegenstand ganz natürlich darstellt, ohne sich im geringsten nach den Regeln der Buchsprache zu richten. Dieses leidet jeder Provinzialdialekt, und die englische Sprache ist ein Provinzialdialekt, der sich zur Buchsprache für die ganze Nation erhoben hat, anstatt daß alle übrigen gelehrten Sprachen in Europa nichts wie ein Buchherkommen zum Grunde haben, oder doch durch tyrannische Kritiker von ihrer natürlichen Macht auf eine künstliche herabgesetzt sind."

Als Möser dies schrieb (um das Jahr 1770), schien sich wieder eine volksthümlichere Richtung in der Entwickelung der deutschen Schriftsprache anzubahnen. Der Aufschwung, den die Nation überhaupt, insbesondere aber die Litteratur, seit dem Siebenjährigen Kriege genommen, half das französische Wesen schneller abthun; Klopstock, Lessing und Herder hatten ihre litterarischen Großthaten gethan, und der Genius Shakespeare's fing an, sich in Deutschland eine Gemeinde zu werben. Namentlich schien das Volkslied berufen, den Ausgangspunkt zu einer frischen Blüte der deutschen Sprache abzugeben. Allein was diese gesunden Anfänge neuen Lebens gut gemacht hatten, das machten die in der klassischen und romantischen Periode unserer Litteratur wieder in Aufnahme kommenden Nachahmungen fremdländischer Muster abermals schlecht: spanische und italienische Formen wurden in unsere Dichtungen aufgenommen und die

des heutigen Deutschlands, zugleich aber der ächteste und volksthümlichste litterarische Vertreter der niederdeutschen Stämme, ein Menschenschilderer, der das norddeutsche, speciell mecklenburgische Wesen, die volle und unverfälschte Biederkeit und Derbheit, die kecke und frische Gesundheit und handfeste Urwüchsigkeit dieses kernigen Stammes, aber auch seine charakteristischen Schwächen und Eigenarten in so wahrhaft typischen Gestalten ausgeprägt hat, wie vor ihm noch Keiner. Geboren wurde er am 7. November 1810 zu Stavenhagen — plattdeutsch: Stemhagen — einem einfachen, vom lebhaftern Verkehr ziemlich abgeschlossenen Landstädtchen in Mecklenburg-Schwerin. Sein Vater war daselbst Bürgermeister und Stadtrichter und bezog aus einer neben seinen Berufsgeschäften eifrig von ihm betriebenen Landwirthschaft nicht unbedeutende Einkünfte, welche ihn in den Stand setzten, dem Sohne eine tüchtige Erziehung zutheil werden zu lassen. Stavenhagen war, nach Reuter's eigenen Schilderungen, zur Zeit der Knaben- und Jünglingsjahre unseres Dichters eine absolut abgelegene Stadt. Die Interessen der Ackerbau treibenden Bürger des nur einige Tausend Einwohner zählenden Ortes beschränkten sich fast lediglich auf die täglichen Vorkommnisse des Erwerbs, und das in damaliger Zeit noch nicht durch die uns heute zu Gebote stehenden Mittel genährte geistige Leben kann in Stavenhagen wahrlich nicht à la Berlin gewesen sein. Die Sitten des Ortes waren altväterisch und zeigten eine entschiedene Antipathie gegen jede Neuerung. Aber an kleinen Orten, wo der Verkehr viel inniger und rückhaltloser, auch meistens viel stätiger zu sein pflegt als in

großen Städten, schließt der Mensch sich enger an den Menschen als anderswo, und so kommt es, daß das Leben dort, was ihm an Wechsel und Mannichfaltigkeit abgeht, an Tiefe und Intensität zu gewinnen pflegt.

So darf man Reuter's eigenthümliche, höchst wirkungsvolle Art, seine Menschen mittelst kleiner Züge zu charakterisiren, denn auch auf die Eindrücke zurückführen, die er in dem Kleinleben seiner Heimat empfing; denn solche norddeutsche Kleinstädte sind die rechte Schule für den dichterischen Genremaler und den Humoristen. Es ist nicht schwer, aus dem Bereiche unserer Litteratur, ganz abgesehen von den Werken Reuter's, Belege für diese Behauptung herbeizuziehen: es möge hier nur auf die Erzählungen Edmund Höfer's verwiesen werden, welche an eindrucksvollem Detail norddeutscher Lokal- und Menschenmalerei so überreich sind.

Nachdem Reuter den ersten Unterricht im älterlichen Hause durch Hauslehrer höchst origineller und höchst dilettantischer Art empfangen — „Schurr Murr" giebt hierüber Auskunft —, ging er im Jahre 1824 nach Friedland in Mecklenburg-Strelitz auf das dortige Gymnasium und absolvirte dann zu Parchim, wo er die obern Gymnasialklassen durchgemacht, das Abiturientenexamen. Seit Michaelis des Jahres 1831 studirte er in Rostock, wenngleich ohne innern Beruf und lediglich dem Wunsche seines Vaters folgend, Jurisprudenz. Sein Herz zog ihn — so wenig kannte er damals sich selbst — zur Malerei, da er ein leibliches Talent für diese Kunst, namentlich zum Zeichnen, an den Tag legte. Zu Ostern des nächsten Jahres — also kurz vor dem Hambacher

Feste (27. Mai) — ging er nach Jena und trat daselbst in die Burschenschaft Germania ein, wo er die Obliegenheiten eines flotten „Burschen" in erster Linie, in zweiter aber sein geliebtes Zeichnen und Mathematik betrieb. Von Juristerei scheint nicht viel die Rede gewesen zu sein. Das Frankfurter Hauptwachen-Attentat fiel wie eine Bombe in das jenenser Burschenschaftsleben; die Demagogenjagd begann. Reuter war bereits in die Heimat zurückgekehrt, als er im November des Jahres 1833 gelegentlich einer Reise in Berlin verhaftet wurde. Man konnte ihm nichts vorwerfen, als daß er Burschenschafter gewesen und, wie die Beschuldigung lautete, „am hellen, lichten Tage in den deutschen Farben umhergegangen sei". Der bekannte Criminalrath Dambach, unseligen Andenkens, untersuchte und verhörte an dem harmlosen Reuter ein Jahr lang herum: dann hatte er dem Herrn Referenten von Tschoppe glücklich die nöthigen Materialien herbeigeschafft, und dieser konnte auf Grund derselben für den armen Delinquenten die Todesstrafe wegen „Conats des Hochverraths" beantragen. Das Berliner Kammergericht bestätigte das Urtheil, aber König Friedrich Wilhelm III. begnadigte unsern Reuter zu 30 Jahren Festungsstrafe. Reuter nahm das Urtheil ruhigen Muthes auf. Man brachte ihn von einer preußischen Festung zur andern, von Silberberg nach Glogau, von Magdeburg nach Graudenz, und die Behandlung, die man ihm dort bereitete, war auf der einen noch unmenschlicher als auf der andern. Daß er hier nicht die glückliche Gabe des Humors für immer verloren, das verdankt er nur der Milde und Langmuth seines

Herzens. Sein Gemüth war frei von aller Bitterkeit, wie schwer er auch das ihm widerfahrene Unrecht empfinden mochte. Unrecht — denn seine Inhaftirung in Preußen war eine völlig rechtswidrige, und erst auf persönliche Intervention des Großherzogs von Mecklenburg wurde er an die Regierung seiner engern Heimat unter der Bedingung abgeliefert, daß er auch in Mecklenburg in Haft bleiben und nur von Friedrich Wilhelm III. solle begnadigt werden können. Er kam nun auf die Festung Dömitz, und erst nach dem Tode Friedrich Wilhelm's, nach einer qualvollen Einkerkerung von sieben langen Jahren, wurde der nunmehr 30jährige Student, wie die Andern, „amnestirt". Es war im October 1840. Die Schilderung seiner Freilassung in „Ut mine Festungstid" wird niemand ohne Mitgefühl mit dem um seine schönsten Jugendjahre betrogenen Manne lesen. Gegen den Schluß jenes Werkes sagt Reuter:

„So! — säben Johr legen nu achter mi, säben swere Johr, un wenn ik up Stunn's in'n Ganzen lustig dorvon vertellt heww, sei legen mi donn swer as Zentner-Stein up't Hart; in dese Johren was nicks gescheihn, mi vörwerts tau helpen in de Welt, un wat sei mäglich nützt hewwen, dat lag deip unnen in'n Harten begraven unner Haß un Fluch un Grugel; ik möggt nich doran rögen; 't was, as süll ik Grävver upriten un süll minen Spaß mit Dodenknaken bedriven. — Un wat lag vör mi? — Ne Haid mit Sand un Dannenbusch. — Weg'? — Oh, vele Weg' führten dor dörch, äwer gah man einer so'n' Weg, hei fallt woll mäud' warden. — Un wecker was de rechte? — Ik bün rechtsch

gahn — nicks as Sand un Dannenbusch; ik bün linksch gahn — dat Sülwige! — Wo ik henkamm — keine Utsicht! Ok de Minschen wiren anners worden. Mi was to Maud, as wier ik en Bom, de kröppt wier, un üm mi rümmer stünnen de annern un gräunten un bläuhten un nemen mi Licht un Luft weg.

„Min oll Vader was nah Däms (Dömitz) henkamen un hadd mi besöcht; hei was de sülwige olle gaude Vader von vördem; äwer in de säben Johr wieren mit mine Hoffnungen ok sine verdrögt; hei hadd sik gewennt, mi so antauseihn as ik mi sülwst ansach: as en Unglück; hei hadd sik för de Taukunft en annern Tausnitt makt, un ik stunn nich mihr vöran in sin Rekenexempel. Wie wieren uns frömd worden; de Schuld lag mihr an mi as an em; de Hauptschuld äwer lag dor, wo mine säben Johr legen.

„Ach, wat wieren dat för Gedanken! — Wat was ik? Was wüßt ik? Wat künn ik? — Nicks. — Wat hat ik mit de Welt tau dauhn? — Rein gor nicks. — De Welt was ehren ollen scheiwen Gang ruhig wider gahn, ahn dat ik ehr fehlt hadd; üm ehrentwillen künn ik noch ümmer furtsitten un — as ik so unner den Dannenbusch satt — för minentwegen ok. — Aewer du büst fri! Du kannst gahn, wohen du willst! De Welt steiht di apen! — Ja, äwer wecke Weg is de rechte?

„«Schüten, kumm her!» un ik bünn minen lütten Hund von de Lin los, «Allons! vöran!» Ik spelte en beten Blinnkauh mit de Welt. — De Taufall und de Instinct, dat wieren de beiden einzigsten Haken, de ik

in ehre kahlen Wänn' inslagen kunn. — «Schüten, min olle lütte Hund, lop vöran!»

„He lep vöran, un ik folgte; hei was in dissen Ogenblick dat einzigste Kreatur, wat mit Leiw an mi hung. Hei was los von sine Lin un hei sprung hen und her; hei sprung an mi tau Höchten — dat was Leiw — un äwer minen lütten Hund un mi schinte Gottes Sünn hell un warm, un wo de schint, sall't nich lang düster bliwen; in mi würr't heller.

„Schüten hadd den rechten Weg inslagen; ik kam nah Grabow un tau olle Frün'n. — — —

„Ik kem nah Parchen, wo ik up de Schaul west was. — — —

„Ik gung in min Vaders Hus — dat was en fröhlich-trurig Wedderseihn! — denn äwer de Freud läd sick bi mi, swor as Blei, de Frag': wat nu — un bi em ok; ik kunn't em anseihn. — As ik den annern Morgen upwakte, frog ik mi: wat nu? un as ik tau minen Vader kemm, frog de ok: wat nu? un in disse schreckliche Frag' bün ik Johre lang herümmer bistert; ik grep hir hen; ik grep dor hen — nicks woll mi glücken; ik weit, ik hadd Schuld, äwer wat helpt dat all? Ik was sihr unglücklich, vel unglücklicher as up de Festung."

Reuter machte zunächst nach wiedergewonnener Freiheit den Versuch, in Heidelberg das Studium der Jurisprudenz wieder aufzunehmen. Allein der schon vor seiner Festungszeit verspürte Widerwille gegen die Rechtsgelehrsamkeit lähmte seine Kräfte; auch lockte der Reiz des frischen fröhlichen Studentenlebens ihn, der sieben schwere Jahre in Kerkern vertrauert hatte, doppelt mächtig, und

so mag er wohl in der freundlichen Musenstadt am Neckar dem heitern Gotte Bacchus etwas mehr gedient haben als der ernsten Justitia. Sein Vater rief ihn in die Heimat zurück, und nun widmete er sich auf dem väterlichen Gute fleißig der Oekonomie. Während seiner Gefangenschaft hatte er sich eifrig mit der Theorie der Landwirthschaft und den einschlagenden Wissenschaften beschäftigt, und die so erworbenen Kenntnisse kamen ihm in seinem neuen Berufe trefflich zu statten. Nachdem inzwischen sein Vater gestorben war, mußte Reuter, da seine geringen Mittel ihm nicht gestatteten, eine selbstständige Pachtung zu übernehmen, die Bewirthschaftung des väterlichen Gutes leider aufgeben. Um diese Zeit lernte er Luise Kunze, die Tochter eines mecklenburgischen Landpfarrers, kennen und lieben. Der Wunsch, sich einen eigenen Herd zu gründen und nach so vielen Irrfahrten ein liebes Weib in den Hafen eines friedlichen Heims führen zu können, veranlaßte ihn, nachdem er sich mit Luise Kunze verlobt, im Jahre 1850 sich in der kleinen pommer'schen Stadt Treptow an der Tollense als Privatlehrer niederzulassen. Er machte Hochzeit und erwarb an seinem neuen Wohnort durch Unterricht für sich und seine junge Frau die nöthigen Subsistenzmittel. Er erhielt — es ist kaum glaublich — nur zwei Groschen für die Stunde. Nach vollbrachtem Tagewerke schrieb er des Abends kleine plattdeutsche Dichtungen in Versen und Prosa, ergötzliche Anekdoten und „spaßige" Geschichten, Schwänke, Polterabendscherze und Erzählungen, welche er unter dem Titel „Läuschen und Rimels" (1853) herausgab; damit begründete er seinen Ruf als Dichter. Diese

kleinen Dichtungen entstanden fast sämmtlich im geselligen Verkehr des unserm Reuter befreundeten Peters'schen Hauses in Thalberg und auf Anregung des ihm ebenfalls befreundeten Justizraths Schröder zu Treptow. Treffend und mit sprudelndem Humor beurtheilt Reuter selbst diese „Läuschen und Rimels" in der Vorrede zu denselben.

„Meine Gedichte", sagt er daselbst, „sind nicht wie vornehmer Leute Kinder; sie sind eine Heerde kleiner Straßenjungen, die in roher Gesundheit lustig übereinanderpurzeln, fröhlichen Angesichts unter Flachshaaren hervorlachen, zuweilen mit der Thorheit der Welt sich einen Scherz erlauben; ihre Welt ist der staubige Markt und die Straße; dort treiben sie sich umher, jagen und haschen sich, treten ernst einherstolzirenden Leuten auf die Zehen, rufen dem heimwärts ziehenden Bauer ein Scherzwort zu, verspotten den Büttel, ziehen dem Herrn Amtmann ein schiefes Maul und vergessen die Mütze vor dem Herrn Pastor zu ziehen. «Pfui, wie garstig!» sagt die gnädige Frau, die sie von fern durch ihr Augenglas betrachtet, und wendet sich mit Widerwillen ab: «kein einziger auf Höheres deutender Zug, keine Spur von Romantik in den Physiognomien dieser Canaille!»"

Die „Läuschen und Rimels" sind der Ausdruck des echtesten mecklenburgischen Humors. Man muß Land und Leute in Reuter's Heimat kennen, um beurtheilen zu können, in wie hohem Grade und bis zu welcher greifbaren Plastik sich der derbe und urwüchsige Witz von Bauer und Bürger Mecklenburgs in ihnen abspiegelt. Trocken und nüchtern, gemüthlich und phlegmatisch aber

nicht ohne eine gewisse gutmüthige Verschmitztheit und Schalkhaftigkeit, sind diese drolligen Spaßgedichte echte Kinder des Obotriten- und Wendenlandes, und was ihnen hier und da an Neuheit und Originalität des Stoffes abgeht, das ersetzen sie reichlich durch die eigenartige Form der Darstellung und die frische Keckheit ihrer Sprache. Daß sich in den bunten Kranz dieser kleinen prächtigen volksthümlichen Dichtungen hin und wieder ein ziemlich dürftiger Kalauer und einige Späße von allzu großer Derbheit einmischen, läßt sich freilich nicht leugnen, und nur auf diese wenigen Ausnahmen kann sich Klaus Groth's Vorwurf stützen: Reuter's „Läuschen und Rimels" ließen die nöthige Ehrfurcht vor den Sitten seiner Heimat vermissen. Was man Reuter vorwerfen kann, ist höchstens, daß er in diesen seinen ersten Gedichten das Platte und Ungehobelte in den Lebensgewohnheiten seiner Landsleute hier und da in etwas allzu grober Holzschnittmanier wiedergegeben. Etwas mehr Delicatesse, auch in der Wahl der Stoffe, wäre freilich aus künstlerischen Gründen wünschenswerth gewesen. Allein Reuter war in diesem Erstlingswerk noch durchaus Naturalist. Daß aber sein tüchtiges Talent schon damals Anerkennung fand, beweist der Umstand, daß in Kürze eine neue Auflage des kleinen Buches nöthig wurde, was wohl hauptsächlich den glänzenden Würdigungen zuzuschreiben ist, welchen die Kritik, namentlich Robert Prutz und Julian Schmidt, ihnen zu Theil werden ließ.

Solche Erfolge ermuthigten Fritz Reuter zu weitern Versuchen auf der beschrittenen Bahn. Er veröffentlichte

im Jahre 1855 seine theilweise sehr ansprechenden „Polterabendgedichte“, welche seit 1842 allmählich entstanden waren, und noch in demselben Jahre „De Reis nah Belligen, eine poetische Erzählung“, richtiger eine Burleske, welche mit vielem Glück und Geschick schildert, wie eine mecklenburgische Bauerngesellschaft sich aufmacht, um in Belgien die „Cultur der Welt“ und die „höhere Wirthschaftsführung“ zu erlernen. Den Reisenden widerfahren nun die „schnurrigsten“ Abenteuer von der Welt; natürlich kehren sie wie „Peter in der Fremde“ in die Heimat zurück, ohne das gelobte Land der Oekonomie „Belligen“ gesehen zu haben. Der kleinen Dichtung fehlt es an Rundung und Geschlossenheit, und diesen Mangel können selbst die trefflichsten Stellen in derselben, wie die Prügelei im Gasthof „Zum stillen Frieden“ trotz des in ihnen sprudelnden Humors nicht verdecken.

Um Ostern 1856 siedelte unser Dichter nach Neubrandenburg über; er lebte dort fortan ausschließlich seinen litterarischen Arbeiten, die er nach den bisher erzielten Erfolgen mit verdoppeltem Eifer betrieb. Seine nächste Publication war „Kein Hüsung“ (1858), eine Dorfgeschichte in Versen mit mannichfachen Sensationsmomenten aus dem bedenklichen Gebiete der Criminalnovelle. Das reine und schöne Talent Reuter’s hat sich hier leider verleiten lassen, durch Hinübernehmen von nichts weniger als ästhetisch verwendbaren Motiven aus der Schauer- und Grauennovellistik dem Geschmacke der Zeit allerlei Concessionen zu machen, welche seiner Natur eigentlich ganz fern liegen. Der hier behandelte Gegen-

stand ist ein ausgesprochen häßlicher, und es gehört eben eine Dichterkraft von der Bedeutung Reuter's dazu, um die mannichfachen Anstößigkeiten und Widerlichkeiten des Stoffes auch nur einigermaßen vergessen zu machen. Daß ein Süjet in allen seinen Einzelheiten dem wirklichen Leben abgelauscht ist und in einzelnen Momenten dem Dichter Gelegenheit giebt, große und tiefe Gefühle zur Darstellung zu bringen, das allein macht es noch nicht zu einem geeigneten Gegenstande für die dichterische Gestaltung. Neben der Wahrheit soll der Dichter auch der Schönheit gerecht werden und beide in seinen Gebilden zu verschmelzen trachten. Dieses „Kein Hüsung" beleidigt aber in mehr als einem Punkte das ästhetische Gefühl, obwohl ihm große Schönheiten im einzelnen nicht abzusprechen sind. Die prekäre Lage eines Liebespaares vom Lande, das nicht zur Ehe schreiten kann, weil der harte Gutsherr ihm die Concession zur Gründung eines eigenen Herdes vorenthält, das aber nur durch die Ehe die im voraus genossenen ehelichen Freuden sanctioniren kann, das ist ein Stoff, welcher zwar sehr geeignet ist, die ländlichen Zustände in Mecklenburg, wie sie zur Zeit der Veröffentlichung der Dichtung waren und zum Theil noch heute sind, in ihrer ganzen Unwürdigkeit treffend und ergreifend darzustellen; allein wie das ästhetische Wohlbehagen, dessen Erweckung denn doch wahrlich zu den nicht geringsten Aufgaben eines Dichtwerkes gehört, bei der Wahl solcher Stoffe fährt, das ist eine andere Frage. Der hier gewählte Stoff, wenn er nun einmal bearbeitet werden sollte, erfordert dramatische Verve und tragische Höhe, was Beides nicht im Bereiche Reuter'scher

Begabung liegt. Auch hat die Dichtung einen gewissen sentimentalen Hauch, der an den parfümirten Bauern erinnert, der in unserer Litteratur mehrfach grassirt: die weichen Empfindungen, die Reuter den mecklenburgischen Landleuten hier in den Mund legt, sind nicht die Art des obotritischen Ackerbauers; denn dieser trägt sein Herz nicht auf der Zunge. Als eine blos moralische Tendenzdichtung betrachtet, ist „Kein Hüsung" sicherlich ein lobenswerthes und achtunggebietendes Product, soweit die Tendenz überhaupt auf solche Epitheta Anspruch erheben darf, allein mit dem Maßstabe der Poetik gemessen, gehört es zu den schwächern Erzeugnissen Reuter's. Meisterhaft im Colorit sind übrigens viele Stellen dieser Dichtung, der es an Innerlichkeit nicht fehlt.

Innerlichkeit! Sie ist, im Grunde genommen, das Wesen der Poesie selbst, und wenn sie es ist, so that unser Dichter einen seiner glücklichsten Griffe mit „Hanne Nüte un de lütte Pudel, 'ne Vagel- un Minschengeschicht'" (1859). Unter den größern versificirten Werken Reuter's nimmt diese reizende Erzählung, in der alles tiefinnerliches Leben athmet, ohne Frage den ersten Platz ein; denn was Frische des Humors und Duft der poetischen Farbengebung, was kecke Unmittelbarkeit und gesunde Naivetät betrifft, steht der Dichtung keine der andern gleich, und in ihren idyllisch gehaltenen Partien ist sie geradezu unübertrefflich. Freilich gehört auch sie in einigen Momenten dem kriminalistischen Genre an; denn die Entdeckung eines Mordes bildet einen Hauptpunkt ihres Inhaltes, aber der sonst so treffliche Gegenstand hilft dem Leser über dieses Sensationsmoment leicht hinweg.

Mit tiefem poetischen Verständniß hat Reuter in „Hanne Nüte“ die Menschen und die Vögel zu gleichberechtigten Figuren der Erzählung gemacht, indem er den Ersteren auf Momente die Gabe verleiht, die Sprache der Thiere zu verstehen, hierin den altdeutschen und mitteldeutschen Dichtern folgend, welche bekanntlich dieses für gewisse Zwecke der Poesie sehr wirkungsvolle Mittel oft in Anwendung brachten. Reuter verwandte in seiner Dichtung den auf die nordische Mythologie zurückzuführenden Glauben, daß zwischen den Menschen und Thieren ein namentlich den Ersteren heilsamer Verkehr stattfinde, mit feinem dichterischen Takte, wenngleich dieser Glaube natürlich, dem Zeitalter des Dichters entsprechend, hier nur eine symbolische Bedeutung hat. Wie der Schmiedegeselle Hanne Nüte, eigentlich Johannes Shnut, und Friederike Smidt, „de lütte Pudel“, nach vielen Kämpfen mit bösen Menschen und einem feindlichen Schicksale endlich ein Paar werden und wie die gutmüthigen Vögel ihnen helfen, dieses Ziel zu erreichen, das wird uns mit wahrhaft entzückender Naivetät und Einfachheit geschildert. Scenen, wie die Abreise Hanne's aus der Heimat, sein Abschied von Vater und Mutter und dem possirlichen Küster, ferner die Partien, in denen der Sperling Krischäning den Mittelpunkt bildet, und die Schilderung der dörflichen Zustände überhaupt — alle diese Scenen gehören zu dem Vollendetsten, was die idyllische Poesie der Neuzeit geschaffen hat. Wenn man der kleinen Dichtung den Vorwurf gemacht hat, was z. B. Julian Schmidt thut, sie vermische das Tragische mit dem Phantastisch-Komischen und zerstöre dadurch die einheitliche Wirkung,

so dürfte dieser Vorwurf auf einem Mißverständniß des Genres, dem das Gedicht angehört, beruhen. Es ist nämlich eine durchaus humoristische, nicht etwa wie „Kein Hüsung" eine tragische, oder wie „De Reis nah Belligen" eine komische Dichtung, zum Wesen des Humors aber gehört ja gerade die Vermischung dieser beiden Gefühlsrichtungen, sodaß aus dem Tadel jener Kritiker vielmehr ein Lob wird. Ganz besonders ausgezeichnet ist endlich „Hanne Nüte" durch das tiefe Naturgefühl, welches sich darin ausspricht. So innig und warm, so sonnig und quellenfrisch wie hier, spricht es aus keiner Schöpfung Reuter's. Sogar bis auf den Tonfall in der Sprache der Vögel folgt hier der Dichter der Natur: der Uhu z. B. spricht in dem feierlich getragenen Versmaße des Trochäus, und so ist jeder Vogel durch einen seiner Art und seinem Temperament entsprechenden Rhythmus treffend charakterisirt. Den innern Werth dieser „Vagel- un Minschengeschicht'" erreicht kaum eine der ziemlich gleichzeitig entstandenen kleineren Prosadichtungen Reuter's.

Er vereinigte diese, nachdem er noch eine neue Folge der „Läuschen un Rimels" und die ziemlich werthlosen Lustspiele „Der erste April" und „Blücher in Teterow" herausgegeben, in seinem „Schurr-Murr" (1861), einer Reihe launiger Geschichten von verschiedenem Werthe, theils in plattdeutscher, theils in hochdeutscher Sprache. Die Bedeutung des kleinen Buches verschwindet vor den gediegenen und großartigen Leistungen, mit denen Reuter nun vor das Publikum trat.

Es sind dies seine unter dem Gesammttitel „Olle Kamellen" in sechs Bänden zusammengefaßten größern

Prosadichtungen. In ihnen bewährt sich Reuter als ein Menschenschilderer von großer Gestaltungsgabe und der seltensten poetischen Kraft. Diese spätern Schöpfungen unsers Dichters stehen in noch höherm Grade als seine frühern Erzeugnisse auf durchaus realem Boden; sowohl die in ihnen geschilderten Menschen wie die Zustände und Situationen, in welchen dieselben uns vorgeführt werden, sind wohl ausnahmslos dem wirklichen Leben nachgeschildert, aber über ihnen allen schwebt, unbeschadet ihrer Naturwahrheit, ein feiner poetischer Duft. Jedem dieser Romane liegt eine tiefe und ernste Wahrheit zu Grunde, daß diese aber oft unter dem verhüllenden Schleier einer bunten und mit launigen Schilderungen untermischten Handlung wie versteckt liegt, das spricht um so mehr für den Werth dieser Schöpfungen; denn bunt und vielgestaltig wie das Leben, soll auch die realistische Dichtung sein.

Der erste Band von „Olle Kamellen" erschien im Jahre 1860 unter dem Titel „Twei lustige Geschichten"; er enthält die Erzählungen „Woans ik tau 'ne Fru kamm" und „Ut de Franzosentid". Den zweiten Band bildet die Geschichte „Ut mine Festungstid" (1861), und den dritten, vierten und fünften nimmt der Roman „Ut mine Stromtid" (1864) ein. Als sechster Band schließt sich endlich „Dörchläuchting" (1866) an.

Die „Olle Kamellen" bewegen sich, was ihren innern Werth betrifft, bis zu dem Roman „Ut mine Stromtid" in aufsteigender Linie und documentiren in „Dörchläuchting" die sich abwärts neigende Kraft des Dichters.

Die erste Geschichte, „Woans ik tau 'ne Fru kamm", muß als das am wenigsten bedeutende in der Reihe

dieser Werke bezeichnet werden. Der Dichter schildert hier, wie er und seine „Luising" Mann und Weib wurden; er thut es mit vieler Wärme, mit vielem Humor, allein ein tieferer Gehalt dürfte dieser kleinen Erzählung kaum innewohnen.

Dagegen muß dies von „Ut de Franzosentid" entschieden behauptet werden. Zwar enthält der Roman in der Composition und innern Anlage der Charaktere noch manche Incorrectheiten; denn die Handlung zeigt Situationen, die handelnden Menschen verrathen Züge, an deren Wahrscheinlichkeit man durchaus zweifeln muß, aber trotz alledem sind es Menschen von Fleisch und Blut und Handlungen und Vorgänge von packender Kraft, die uns hier vorgeführt werden. Das Ganze ist von nationalem Geiste erfüllt. Die Schmach des deutschen, namentlich des norddeutschen Volkes unter dem Joch des ersten Napoleon, dann aber auch der gewaltige Aufschwung, der zu seiner endlichen Befreiung führte, wird uns hier mit Meisterschaft geschildert, ohne daß die Schattenseiten des deutschen Charakters dabei verschwiegen würden. Daß der Dichter, um dieses Bild einer der traurigsten Zeiten in unserer Geschichte zu malen, den Pinsel auch in die heitern Farben des Humors tauchte, daß er als Gegenbilder des nationalen Elends, welches zu einem vorwiegenden Theile des Romans den Hintergrund bildet, die komischen und ergötzlichen Scenen des Kleinlebens der Familie und der Gesellschaft in den Kreis der Schilderung zog, beweist, daß ihn ein richtiges, künstlerisches Gefühl dabei leitete und daß er ein wahrhafter Humorist ist; denn dieser braucht solche Gegensätze. Ernst und

Heiterkeit reichen sich hier zu einem einheitlichen Bunde die Hände, und es gelingt dem genialen Erzähler, uns durch Vorführung freiwilliger und unfreiwilliger Großthaten der Einzelnen, durch Schilderung alltäglicher und außerordentlicher Begebenheiten einen Einblick zu eröffnen in die Constellation der Zeit, wie in die Verfassung der Gemüther kurz vor dem Zusammensturze des Napoleonischen Thrones. Welch' eine stattliche Reihe prächtiger Charakterbilder führt uns diese Dichtung vor: Mamsell Westphalen, Uhrmacher Droi, Amtshauptmann Weber, Müller Voß und sein Knecht Friedrich Schult, der die Schlacht bei Leipzig gewonnen, weil er den Schlachtplan entworfen, den der alte Blücher nur ausgeführt hat, und endlich Fritz Sahlmann, der „unvernünftige Schlingel" — welch eine herzerfreuende Gesellschaft von Kernnaturen! Reuter's Humor hat in dieser Erzählung seine besten, aber auch seine derbsten Trümpfe ausgespielt, und doch liegt trotz zahlreicher, etwas drastisch humoristischer Scenen über dem Ganzen der Ernst der Zeit, in der die Geschichte spielt; wir legen das Buch mit dem Bewußtsein aus der Hand, ein volles Bild jener traurigen Zeit empfangen zu haben, wo Deutschland in den Fesseln der Fremdherrschaft seufzte, aber zugleich auch einen Hauch verspürt zu haben von dem Sturm, welcher dem Gewitter voranging, das jene Fesseln endlich brach.

Ist es vorwiegend ein bewegtes Zeitgemälde, das uns der Dichter in seinem Roman „Ut de Franzosentid" entwirft, so tritt er uns in „Ut mine Festungstid" mehr im Gewande des memoirenhaften Erzählers entgegen; es ist sein Aufenthalt in den Kerkern und Festungen

Preußens und Mecklenburgs, den er uns hier schildert. Man hat ihm vielfach, namentlich von seiten seiner politischen Gesinnungsgenossen, den Vorwurf gemacht, er habe dadurch, daß er einen so ernsten, ja im Hinblick auf die darin wiedergespiegelten Sünden der Reaction so überaus finstern Stoff humoristisch behandelte und die Schilderungen aus seiner Leidensgeschichte mit lustigen Anekdoten vermischte, dem Ernst und der Würde des Gegenstandes Abbruch gethan. Ein ungerechtfertigter Vorwurf! Denn die ethische Wirkung der Erzählung wird im Gegentheil erheblich gesteigert, indem der Dichter die Qualen, denen seine Kameraden und er selbst ausgesetzt waren, in der ruhigsten, ja scheinbar in scherzender Weise vorträgt. Würde er bei der Schilderung seines Elends lamentiren, so würden wir ihn unmännlich schelten; nun aber, da er seine Darstellung so trauriger Zustände, unter denen er selbst so schwer litt, in das fröhliche Gewand des Humors kleidet, bewundern wir die Kraft seines Gemüths, das lachen und scherzen kann, wo Andere grollen und zürnen würden. In dieser leichten Art der Darstellung liegt nichts von einem Aufgeben seiner politischen und socialen Ueberzeugungen, nichts von Resignation oder Gebrochenheit. Es ist nur das Stehen über dem Gegenstande selbst, das sich auf einen außerordentlichen Lebensmuth, auf eine robuste seelische und körperliche Gesundheit stützt.

Von der Höhe des Romans „Ut mine Festungstid" ist nur ein Schritt zur Krone der Reuter'schen Dichtungen, zu seinem dreibändigen Roman „Ut mine Stromtid". Es fehlt diesem Werke zwar in noch höherm Grade als

den übrigen Erzählungen der „Ollen Kamellen" (denn auch „Ut mine Festungstid" läßt in dieser Beziehung einiges zu wünschen übrig) die organische Gliederung einer einheitlichen Composition; es setzt sich aus einzelnen Genrebildern zusammen, die zwar oft mehr oder weniger ineinandergreifen, nicht selten aber auch als willkürlich nebeneinandergestellt erscheinen. Aber was dem Romane an technischer Vollendung fehlt, das ersetzt er reichlich durch die Frische und Lebenswahrheit seiner Handlung und die im Ernsten und Humoristischen, im Tragischen und Idyllischen gleich vortrefflichen Charaktere, die er uns in reicher Fülle und doch jeden in ausgesprochener Besonderheit vorführt. Die Familie Nüßler, die beiden Juden, die Bürger von Rahnstadt, Luise, Havermann, der Pastor, vor allen aber der classisch gewordene Onkel Bräsig mit seinem „messingschen" Deutsch — das ist wahrlich eine Galerie von Originalen, ein Ensemble prächtiger Charakterköpfe. In „Ut mine Stromtid" ist alles von größter Einfachheit: schlichte Menschengebilde und eine schlichte Handlung! Diese Menschen haben nichts Auffallendes, Geistreiches, Apartes, aber wir erkennen in ihnen beim ersten Blick unsere nächsten Bekannten, Hausgenossen, Nachbarn, und mit den edler gehaltenen unter ihnen wissen wir uns in unsern besten Eigenschaften verwandt; darum lieben wir sie und fühlen uns wohl in ihrer Gesellschaft. Wer den alten Bräsig kennen gelernt hat, der vergißt ihn gewiß niemals. Und blicken wir von diesen schlichten Menschen auf die schlichte Handlung — auch da ist alles in eine gemäßigte Temperatur des Fühlens und Denkens getaucht. Von der

Spannung im Sinne unserer Sensationsromane, von Ueberraschungen, wie sie heutzutage fast als nothwendige Requisiten der erzählenden Litteratur betrachtet werden, ist keine Spur in dieser „Stromtid". Und doch wird das Interesse vom Anfang bis zum Schlusse wach erhalten. Woher? Weil der Schwerpunkt des Interesses, wie bei jedem guten Romane, in den gezeichneten Menschen, nicht in den geschilderten Situationen liegt. Diese Menschen, was sie auch thun, und sei es das Geringste und Alltäglichste, interessieren uns in jeder Lage. Unsere modernen Vielschreiber, die so recht das bekannte Wort illustriren, daß unsere Zeit zu viel Nerven und zu wenig Nerv hat, könnten sich an Reuter's „Stromtid" ein Muster nehmen. Nicht eine sich durch die Irrgänge von tausend Spannungen und Enthüllungen durchringende Fabel zu componiren, nein, tüchtige Gestalten zu schaffen und sie in einfache, aber bezeichnende und ihre Eigenart zum Austrag bringende Situationen zu stellen, darauf kommt es an, und das hat Reuter, seinem Genius folgend, wie in fast allen seinen Schöpfungen, so ganz besonders in „Ut mine Stromtid" verstanden. Die patriotische Natur Reuter's, sein specifisch deutsch-nationales Dichtergepräge kommt, wie schon in seinen frühern Dichtungen, namentlich in „Ut de Franzosentid" und „Ut mine Festungstid", so auch in diesem seinem vollendetsten Romane wieder frappant zur Geltung. Der historische Hintergrund des Romans ist das Bewegungsjahr 1848, und seine nationale Tendenz besteht darin, daß der Dichter, über die zeitlichen Grenzen seiner Erzählung hinausgreifend, uns Menschen vorführt, die auf ihren zer-

trümmerten Hoffnungen, welche Blüten treiben wollten, ehe der Lenz da war, gelernt haben, eines besseren, größeren Erntetages zu harren: An mehr als einer Stelle finden wir in „Ut mine Stromtid" Hindeutungen auf eine größere deutsche Zeit, die gewissermaßen die großen Siege von 1870 und 1871 und ihre großen Folgen für die Einigung Deutschlands vorahneud verkündigen. Zu den erschütterndsten Partien des Romans gehören: Havermann am Sarge seiner Frau, Havermann's Ausgang aus dem Gute und die Schilderung vom Tode des Pastors. Im dritten Bande freilich erlahmt das Interesse mitunter einigermaßen, weil Havermann zu sehr in den Hintergrund der Handlung tritt.

In „Ut mine Stromtid" hatte Reuter, der im Jahre 1864 seine mecklenburgische Heimat verlassen und sich in Eisenach am Fuße der Wartburg häuslich angesiedelt, sein Bestes gegeben. Von da an neigte sich der Stern seines dichterischen Schaffens immer mehr seinem Niedergange zu.

„Dörchläuchting", welches, wie bereits gesagt, den sechsten Band von „Olle Kamellen" bildet, ist zwar noch reich an glänzenden Einzelheiten, allein es fällt gänzlich ins Genrehafte und läßt jede Rundung und Geschlossenheit vermissen. Die Charaktere sind vielfach carikirt und fallen somit aus dem Rahmen reiner Kunst heraus. Auch kann man den Hauptcharakteren ein eigentliches Interesse nicht abgewinnen, während einige unter den episodisch behandelten Gestalten, wie der Corrector und das gut gezeichnete Schult'sche Ehepaar, durch robuste Lebenswahrheit entschieden fesseln.

Das letzte Werk, das Reuter veröffentlichte, „De meckelnbörgschen Montechi un Capuletti“ oder „De Reis' nah Konstantinopel“, verdankt seine Entstehung einer Reise des Dichters in die Hauptstadt der Türkei; es zeigt bereits einen empfindlichen Mangel an schöpferischer Kraft; die Gestalten desselben, Johann Klähn etwa ausgenommen, entbehren nur allzu sehr jenes individuellen Lebens, das wir an den Reuter'schen Menschengebilden sonst so sehr zu bewundern gewohnt sind. Dennoch sind auch diese beiden letzten Werke — „Dörchläuchting“ und „De Montechi un Capuletti“ — Erzeugnisse eines Dichterherzens, das, was es auch sonst eingebüßt haben mag, sich Eines bis zuletzt bewahrt hat: seine alte alles gewinnnende Liebenswürdigkeit und Menschenfreundlichkeit.

In den letzten Jahren vor seinem Tode — er starb am 12. Juli 1874 — hat unser Dichter außer einem Beitrage zu Lipperheide's „Liedern zu Schutz und Trutz“ (1871) wohl nichts mehr veröffentlicht.

Reuters litterarischen Nachlaß hat bekanntlich Adolf Wilbrandt mit dankenswerther Umsicht und vielem kritischen Takte in zwei Bänden herausgegeben und mit einer glänzend geschriebenen Biographie des Dichters eingeleitet.*) Die hier vereinigten „Nachgelassenen Schriften“ setzen sich zusammen aus den Abschnitten: „Ein gräflicher Geburtstag“, „Briefe des Herrn Inspector Bräsig an

*) Die „Nachgelassenen Schriften“ Fritz Reuters erschienen leider erst einige Monate nach dem ersten Abdrucke dieser Skizze (in „Unsere Zeit“), so daß der Verfasser Adolf Wilbrandts einleitende Reuter-Biographie, die an neuen Daten so reich ist, seiner Arbeit nicht mehr nutzbar machen konnte. Wenn nicht eine völlige Umarbeitung des

Fritz Reuter", „Die Reise nach Braunschweig", „Urgeschicht' von Meckelnborg", „Gedichte", „Memoiren eines alten Fliegenschimmels", „Eine Heirathsgeschichte" und „Ausgewählte Briefe von Fritz Reuter" — Publikationen, von denen die kleine, ziemlich unbedeutende hochdeutsche Jugendarbeit „Die Reise nach Braunschweig" und die „Urgeschicht' von Meckelnborg". in den Nachlaßschriften zum ersten Male gedruckt erscheinen.

Das Bedeutendste unter diesen Veröffentlichungen ist ohne Frage die feingedachte und kernig durchgeführte, große Satire „Urgeschicht' von Meckelnborg", in welcher der Dichter, wie er in einem Briefe an Adolf Wilbrandt sagt, „die ernstesten Dinge unseres armen Vaterlandes des komischen Kontrastes wegen in einer derben, hausbackenen Tagelöhnersprache" niedergelegt hat. Die „Urgeschicht'" wirft auf allgemein Menschliches wie speciell Mecklenburgisches manches scharf sarkastische Licht und zeigt uns den Verfasser, wie anderswo nirgends, gegenüber seinen Objecten von der rein kritisch-zersetzenden Seite, indem sie die sonst an ihm bekannte Schalkhaftigkeit fast ganz zurücktreten läßt.

Aehnliches wie von der „Urgeschicht' von Meckelnborg" gilt von den beiden hochdeutsch geschriebenen trefflichen Satiren „Memoiren eines alten Fliegenschimmels" und „Ein gräflicher Geburtstag", welche letztere die schäumend überkochende Schale des Spottes erbarmungs- und rücksichtslos ausgießt über die armselige Aufgeblasen-

Obigen eintreten sollte, war das nachfolgende kurze Resumé über den Reuter'schen litterarischen Nachlaß alles, was sich nachträglich, d. h. jetzt, bei der Einverleibung der Skizze in diese Sammlung, noch einfügen ließ.

heit und hohle Anmaßung gewisser Adelskreise von Alt-Mecklenburg.

Diese an und für sich werthvollen drei Satiren ergänzen das litterarische Bild Reuters in interessanter und vielfach charakteristischer Weise, und zwar besonders in ihrer Eigenschaft als reine Satiren, wie auch die „Briefe des Herrn Inspector Bräsig“ eine schätzenswerthe Completirung der Reuter'schen Werke bilden, da sie zur größern Vertiefung und plastischen Verindividualisirung der bedeutendsten Gestalt unseres Dichters nach mehr als einer Seite hin das Ihrige beitragen.

Die übrigen Bestandtheile der „Nachgelassenen Schriften“, die „Reise nach Braunschweig“, die „Gedichte“ und die „Heirathsgeschichte“ dürfen dagegen auf bleibenden Werth und tiefere Bedeutung kaum Anspruch erheben. Die „Ausgewählten Briefe von Fritz Reuter“ endlich fallen als Beiträge zur Biographie des Dichters schwer in's Gewicht, wie sich denn auch Wilbrandt in seinem trefflichen Lebensbilde Reuters vielfach auf dieselben stützt. Kaum etwas Interessanteres als Briefe bedeutender Männer! Man könnte in der Geschichte des Schriftthums sehr wohl ein Kapitel überschreiben: „Der Brief in der Litteratur.“ Das wäre zugleich ein Kapitel von den intimeren Lebensschicksalen unserer Auserwählten, von ihrer individuellen Entwickelung und ihren innern Erlebnissen, wie von ihren privaten Anschauungen und den Daten ihres äußeren Lebens. Namentlich nach zwei extremen Richtungen hin würde dieses Kapitel uns Perspektiven in das Leben unserer öffentlichen Charaktere eröffnen: in die Weltweite ihrer Stellung zu den geistigen

Strömungen der Zeit und der Geschichte, wie in die vertraute Enge ihrer persönlichen Beziehungen und Verhältnisse. Aber das nur nebenbei!

Ich stehe am Schlusse meiner Betrachtungen über Fritz Reuter. Wenn Gemüthsinnigkeit und tiefes Gefühl für Heimat und Vaterland zu den ausgeprägtesten Eigenschaften des deutschen Herzens gehören, so war Reuter der Deutschesten einer. Beide Gefühlsäußerungen, die Kleinmalerei des Gemüths und die Herauskehrung der patriotisch-nationalen Idee, letztere durch das Medium des Humors eigenthümlich modificirt und nüancirt, gehören zu den Hauptangelpunkten der Reuter'schen Poesie. Und weil seine Dichterindividualität eine so urdeutsche ist, finden wir eine ungefähre Wiederholung derselben auch nur bei zwei dichterischen Repräsentanten derjenigen beiden Völker wieder, welche der deutschen Natur am verwandtesten sind, bei dem Engländer Oliver Goldsmith und dem Schweizer Albert Bitzius (Jeremias Gotthelf), welcher Letztere überdies noch aus deutschem Blute stammt. Unter den deutschen Dichtern der Vergangenheit und Gegenwart aber dürfte sich schwerlich einer finden, der mit unserm Reuter in Parallele zu stellen wäre; denn mit Wilibald Alexis hat er zwar eine Reihe von Vergleichspunkten gemein, allein er überragt den märkischen Walter Scott an Eigenartigkeit des Talentes um Hauptes-länge, und dieses Größenverhältniß schließt einen zulänglichen Vergleich aus. So lebt er denn als einzig in der dankbaren Erinnerung seines Volkes fort, und wenn wir unsern Kindern die Namen Derjenigen nennen, die sich um deutschen Geist und deutsches Wesen ein dauerndes

Verdienst erworben haben, wird Fritz Reuter nicht unter den Letzten genannt werden; denn seine Werke sind ächte Offenbarungen von der Natur und Art unseres Volkes; sie sind herausgeboren aus den innerlichsten Fundamentaleigenschaften unseres Nationalcharakters und spiegeln ihn rein und ungetrübt wieder. Der Litterarhistoriker der Zukunft wird in ihnen einen Beweis dafür finden, daß unser Volk aus allen Kämpfen und Krisen, welche dieses Jahrhundert über uns gebracht hat, gesund und rüstig hervorgegangen ist; legen sie doch Zeugniß dafür ab, daß wir uns zwei untrügliche Symptome normalen Gedeihens erhalten haben: den hell auflachenden Humor, der selbst gegenüber unsern eigenen nationalen Schwächen und Verkehrtheiten sein lustiges Schnippchen schlägt, und das ruhig brennende Herzensfeuer menschlich schönen Empfindens, das in Tagen der Noth wie der Erhebung seine Wärme gleichmäßig und stätig ausstrahlt.



Hermann Lingg als Lyriker.

Es ist ein charakteristisches Zeichen der Zeit, daß die eigentliche Lyrik im Sinne Goethes, Heines, Uhlands unter den dichterischen Producenten von heute eine auffallend geringe Vertretung findet; in der That, in ihrer typischen Integrität, in der Reinheit des Begriffs, wie die strenge Poetik ihn faßt, steht diese Lyrik κατ᾽ ἐξοχήν gegenwärtig bereits auf dem Aussterbe-Etat. Hier ist nicht die Rede von den kleinen Vögeln, welche im deutschen Dichterhaine nach wie vor ihre Eichendorff'schen Waldlieder zwitschern — hier ist die Rede von den wirklich bedeutenden Talenten des heutigen deutschen Parnasses; denn die geistige Richtung einer Zeit läßt sich ja stets nur an den selbstständigen Führern, niemals an den physiognomielosen Trainsoldaten einer Bewegung richtig bemessen. Kaum ein Einziger aber unter den Führern der heutigen lyrischen Produktion in Deutschland darf seinem charakteristischen Gepräge nach ein eigentlicher Vertreter jener im engern Sinne lyrischen Liederkunst genannt werden, welche ihre Gegenstände vorwiegend der

Welt des Gefühls entnimmt und ihnen ohne Beimischung fremder Elemente einen rein musikalischen Ausdruck verleiht. Einzelne Talente zweiten Ranges, wie z. B. Rudolf Baumbach, entkräftigen nicht diese Behauptung.

Eine so entschieden auf den Gedanken gestellte Zeit, wie die unsrige, eine Zeit des Ringens und Neugestaltens auf allen Gebieten menschlicher Bethätigung ist ein schlechter Mutterboden für die rein gefühlsmäßige Poesie. Unsere Lyrik verleugnet denn auch nirgends den Untergrund der Zeit, aus dem sie erwachsen; sie weist alle geistigen Ingredienzen des Jahrhunderts auf: sie ist von Reflexion erfüllt; sie stellt sich vielfach in die Positur des Kampfes und zieht die politische Debatte, die soziale Reform in den Bereich ihres Schaffens. Weit entfernt davon, in diesem Hineinragen der die Zeit bewegenden Ideen in den Rahmen der Dichtung eine Entwickelungsanomalie der letzteren zu sehen, wird der einsichtsvolle Beobachter darin vielmehr ein erfreuliches Symptom der Erweiterung und Vertiefung der Gattung erblicken. Die Lyrik von heute, soweit sie von bedeutenden Talenten getragen wird, hat nichts mehr gemein mit der utopischen Haltlosigkeit jener Entwickelungskette poetischer Produkte, die an des „Knaben Wunderhorn" und ähnliche „mondbeglänzte" Denkmäler der Romantik so wohlgefällig anknüpfen; sie zeigt uns ein männliches Gesicht und eine stramme Haltung; sie hat Physiognomie und Rückgrat, und wo sich ihrem Kerngehalte zartere und weichere Mischteile gesellen, wo die Spiegelungen jenes subjektiven und privaten Empfindungslebens hinzutreten, welche von je her die eigentliche Lyrik ausgemacht haben, da dürfen wir gewiß freudig

ausrufen: diese dem Unwirklichen abholde, in den Dienst der Zeit gestellte Lyrik ist die rechte und ächte Lyrik; sie ist unsere Lyrik; wir sind mit ihr zufrieden und wünschen ihr ein stätiges Fortschreiten auf diesem Wege einer gesunden Entwickelung.

Unter den Errungenschaften unserer Epoche ist eine der erfreulichsten die, daß wir uns vermöge der hohen Entwickelungsstufe, die wir erklommen, überall auf Standpunkte gestellt sehen, die uns einen weiten Ausblick in Welt und Zeit gewähren. So ist denn auch das geschichtliche Bewußtsein, das Gefühl des Zusammenhangs und der Zusammengehörigkeit unserer Zeit mit allen Zeiten heute ein allgemeines geworden. Die Dichtung, die ja stets ein Spiegelbild ihrer Tage ist, hat dieses Gefühl tief in sich aufgenommen; sie leiht ihm Ausdruck in den mannichfaltigsten Formen und Gebilden. Die Lyrik speciell hat sich unter leichter Anlehnung an den epischen Ton der empfindungs- und stimmungsvollen Ausprägung geschichtlicher Stoffe zugewandt und auf diesem Gebiete Erfolge erzielt, die überhaupt zu ihren schönsten und edelsten zählen.

Einer der berufensten und hervorragendsten Repräsentanten der heutigen historischen Lyrik in Deutschland ist ohne Frage Hermann Lingg. Das Historische füllt den Kreis seines dichterischen Schaffens zwar nicht aus, aber es gehört zu seinen wichtigsten Gegenständen, zumal so weit es in der Form des Mythus und der Antike auftritt.

Die Muse Linggs ist eine düstere Pythia, die vom delphischen Dreifuße herab den Seherblick in die Weltweiten der Geschichte und des Menschenlebens schweifen

läßt. Die schweigende Größe der Jahrhunderte ruht über ihren Brauen, und wenn sie den Mund erschließt, dann sind es groß dahinwogende Melodien, welche von ihren Lippen wehen, Melodien einer gedankenvollen Poesie, die sich über den hingesunkenen Trümmern der Vorzeit elegisch austönt, angesichts der Ideale der Gegenwart vollklingende Apotheosen anstimmt und die werdenden Gebilde der Zukunft in vorahnenden Dithyramben verherrlicht — oder es sind deutungsreiche Lakonismen, die über die Mysterien des Lebens reflectiren und ihren oft orakelhaften Inhalt in die wuchtigen Formen einer monumentalen Lyrik gießen. Zwar: die Muse Linggs thut nicht selten das pythische Gewand ab; dann bekränzt sie die Stirn mit Weinlaub und mischt sich, den Thyrsus unter Evoërufen schwingend, in den Taumelchor verzückter Korybanten — oder sie greift nach dem Schwerte der Schlachten, behelmt das Haupt mit der rauhen Sturmhaube und umhüllt mit kriegerischem Harnische die Brust. Stets aber, ob Bacchantin oder Amazone, ob weinlaubbekränzt oder stahlbehelmt, stets blickt sie uns mit dem düstern Auge der delphischen Priesterin an.

Es ist ein besonderes Verdienst Emanuel Geibels, im Jahre 1854 den damals bereits vierunddreißigjährigen Hermann Lingg (er wurde als Sohn eines Anwaltes am 22. Januar 1820 zu Lindau am Bodensee geboren) durch Herausgabe seiner Gedichte in die Oeffentlichkeit geführt zu haben. Eine markige Eigenthümlichkeit, welche, nirgends im Abstracten stagnirend, ihren ungewöhnlich reichen Gedankeninhalt zu plastischen Gestalten herausbildet, eine höchst frappante historische Symbolik, welche mittelst scharf

ausgeprägter Typen das Leben der Völker großartig illustrirt, dazu ein mystisches Helldunkel der Beleuchtung und des Colorits — das sind die großen Eigenschaften, welche den ersten Lingg'schen Gedichten so schnell die Gunst des Publikums erwarben. Sage und Geschichte reichen sich in ihnen die Hand: Beide werden zu Trägern der menschheitlichen Ideen des Dichters, der seine Stoffe mittelst einer sicher zugreifenden Intuition allen Zonen und Geschichtsperioden entnimmt. Die erste Sammlung der Lingg'schen Gedichte thut dies dar: Kaum hat am Eingange in dieselbe die dodonische Weisheit unserm Ohre getönt, so vernehmen wir schon die Klagelieder der Tochter des Nils, der in Rom gefangenen Priesterin der Isis; eben noch wehte uns ein Hauch griechischen Geistes aus dem Triumphgesange Alexander's an, und siehe da! die Gestalt Attila's zieht uns in die wundergläubige Romantik des Mittelalters; in nordischer Sommernacht wohnen wir dem Opfer der Hertha bei, um nach kurzer Weile den Schrecken der westphälischen Vehme zu begegnen; Tannhäuser entzückt uns mit der Poesie germanischen Sagenthums, und gleich darauf hören wir den Inder eine religiöse Apostrophe an Schiwa, den Herrn, halten; von der Mongolei, wo Timur, der gewaltige Eroberer der Steppenlande, thront, folgen wir dem Dichter nach Lepanto, wo Don Juan von Oesterreich mit dem Pascha kämpft; aus den deutschen Städten und ihrem aufblühenden Leben führt er uns nach Pompeji, der auferstandenen Stadt der Todten, und von der abgegrasten Haide des Nordens versetzt er uns zaubermächtig in die rauschenden Palmenhaine der Tropeninsel Atlantis.

Diese erste Sammlung Lingg'scher Gedichte theilt sich seit ihrer fünften Auflage in die Abschnitte: „Geschichte", „Vermischte Gedichte", „Reiseblätter", „Weltleben" und „Sonette". Beigegeben ist den „Gedichten" ein Fragment aus dem Epos „Die Völkerwanderung". Schon dieses Inhaltsverzeichniß mit den bedeutsamen Ueberschriften der einzelnen Rubriken kennzeichnet die Gedichte als gehaltvolle, den Rahmen gewöhnlicher Tageslyrik durchbrechende poetische Schöpfungen.

Unter den Dichtungen der ersten Rubrik: „Geschichte" ragen als besonders prägnant „Dodona", „Pausanias und Kleonice", „Salamis" und „Der schwarze Tod" hervor. Die drei erst erwähnten Gedichte sind in der schwungvollen Schönheit der Linienführung bezeichnend für die eine Richtung der Lingg'schen Lyrik, für die Richtung auf das klassische Schönheitsideal; das letzterwähnte Gedicht dagegen charakterisirt die andere Seite im Wesen unseres Dichters, die romantisch-düstere; es schlägt einen Ton an, dem wir bei Lingg häufig begegnen und welcher recht eigentlich der Brustton der Lingg'schen Dichtung ist — es ist der Schmerzenslaut einer tiefelegischen Klage über die Vergänglichkeit des Lebens und die Unbilden des Schicksals: Ein Fatum, dunkel und unergründlich, schwebt über dem Haupte des Menschen; in tausend Gestalten hat es sich wider uns verschworen; mit tausend Wurfgeschossen erlegt es uns: die elementaren Naturgewalten und die Leidenschaften der eigenen Brust, Krankheit, Elend, Tod, Aufruhr, Krieg und die alles verzehrende Zeit, sie alle sind urewige Zwingherren des Menschengeschlechtes, Titanen, welche hülflosen Pygmäen den Fuß auf die Brust setzen, Ge-

walten, denen Niemand entrinnt, wenn sie hereinbrechen — dieser Gedanke einer tiefpessimistischen Lebensanschauung, in der sich Dämonenleidenschaft mit Sibyllentiefsinn verschmelzen, geht als rother Faden durch die Gedichte Lingg's. Es ist gewissermaßen der mit dem vergossenen Blute untergegangener Geschlechter roth gefärbte Faden, an welchem der Dichter seine schwermüthigen Klagelieder aus dem Leben der Geschichte und der Menschheit zu einer kostbaren Perlenschnur aneinanderreihet. Außer in dem oben erwähnten Gedichte „Der schwarze Tod“ ist diese Tragik des Menschenlooses besonders in „Die Tanzwuth“ bis zu einer fast unheimlich packenden Plastik ausgeprägt. Es ist in diesen Poesien eine geheimnißvolle Speisung aus den Urquellen der Dichterphantasie, eine elementare Schöpferkraft, die mit brennenden Farben malt; sie sind oft in ihrer äußeren Form unorganisch, diese Gedichte, als ob das menschheitliche Weh, das sich in ihnen ausgährt, von innen drängend, auch ihre strophische Architektonik zersprengt und zerklüftet habe. Aber gerade dieser Umstand giebt ihnen einen wunderbar dämonischen Reiz, und wenn die Harmonie des Inhaltes mit der Form das erste Gesetz künstlerischer Composition ist, so werden Gedichte, wie „Der schwarze Tod“, diesem Gesetze bis zur Vollendung gerecht. Denn giebt man die Berechtigung eines wüsten, mit allen Schrecken und Schauern der physischen und psychischen Welt agirenden Inhaltes zu, so ist diese sich in mächtig aufeinanderplatzenden Antithesen, in kühnen Gedankenellipsen und logischen Saltomortalen ergehende Form einem solchen Inhalte durchaus angemessen. Nun mag freilich die Aesthetik mit Recht gegen die poetische

Mobilmachung des menschlichen Elends unter Hinzuziehung des Drastisch-Häßlichen protestiren; denn die Gräuel der Pest, die Schauder des Hunger- und Frosttodes und wie alle die Schrecken heißen mögen, welche Lingg in seinen Gedichten in Scene setzt, sind mehr pathologischer als poetischer Natur. Aber dennoch — in so genialer Gruppirung und Contrastirung, in so typischer Prägnanz zur Anwendung gebracht, wie hier, treten diese an sich allerdings schaudererregenden und derb häßlichen Naturprocesse in die Beleuchtung einer sinnbildlichen Bedeutung, welche sie dichterisch adelt und weiht. Gleich den Visionen der Apokalypse ziehen die mit den Zügen des tiefsten creatürlichen Schmerzes ausgestatteten Gebilde des Dichters an uns vorüber, mystisch, symbolisch, melancholisch, aber doch großartig und fesselnd — phantastische Allegorien von einem oft unwiderstehlichen poetischen Zauber.

Sind es nun in der ersten Abtheilung der Lingg'schen „Gedichte" fein gemeißelte Gemmen und Büsten in klassischem Stil oder groß concipirte Schlachtentableaus und völkergeschichtliche Nachtstücke von romantischem Gepräge, welche uns der Dichter, stets in der effectvollen Beleuchtung der Weltgeschichte, vor die Seele zu stellen weiß, so führt er uns in der zweiten Rubrik die allermannichfachsten und wechselvollsten poetischen Gebilde vor das Auge: psychologische Genrebilder von eigenthümlicher Kraft der Individualisirung, wie „Die Schiffersfrau" und das tiefgedachte Gedicht „Schicksal", gemüthvolle Kleinmalereien aus dem Stillleben des Alltags von seltenem elegischen Reize, wie „Die Stalllatern'" und „Alte Briefe", grandiose Reisebilder von frappanter

Gegenständlichkeit, wie „Auf dem Vesuv" und „Lied im Süden", marmorne Denkmale der Verehrung, wie „Dem Andenken Platen's", und rührende Erinnerungsblätter, wie „An meine Mutter" — aus solchen und mancherlei anderen Poesien setzen sich die „Vermischten Gedichte" zusammen. Wo Lingg reflectirt — und er thut es nicht selten in dieser Rubrik —, da liegen in seinen Gedichten die Gedanken, wie ungemeißelte Marmorblöcke, groß und imposant, aber oft massig und formlos, da. Gedanke und Bild sind häufig nicht einheitlich miteinander verschmolzen; sie decken sich nicht gegenseitig sondern laufen unvermittelt nebeneinander hin, so daß bald der Gedanke dem Bilde, wie eine Etiquette, nur äußerlich angeheftet ist, bald das Bild den Gedanken nur illustrirt, nicht aber organisch in ihm aufgeht. So fehlt denn solchen Gedichten Lingg's der Guß des Ganzen und Vollen, jener leichte Wurf dichterischer Production, der den abstrakten Gedanken mit Grazie zu concreten Gestalten umbildet. Man merkt es der Muse Lingg's an, daß sie nicht jene sanfte Göttin ist, welche mit holder Anmuth einem Goethe nahete, jene Göttin, die dem Dichter den Mund durch einen Kuß weiht, damit er sich in leicht dahinströmenden Melodien ergieße. Lingg ringt vielfach mit seinem Stoffe; er findet nur selten einen ächt lyrischen Mollklang, aber mit großartiger Dialektik philosophirt er über die Dinge des Diesseits und des Jenseits; mit glühender Farbenpracht malt er die Vorgänge der Geschichte; mit hinreißendem Zauber weiß er die Mächte der Natur zu personificiren

Diese Lingg'sche Virtuosität, die Urkräfte des Alls poetisch zu incarniren, finden wir am glänzendsten be-

währt in der dritten Abtheilung der „Gedichte“, in „Weltleben“. Alle Naturerscheinungen gewinnen Leib und Leben unter der schaffenden Feder unseres Dichters: die Zonen, die Meere empfangen ein persönliches Leben, zeigen sich von Liebe und Haß bewegt und tragen eigenartige Physiognomien. Die Winde erglühen in Leidenschaft zu den ihnen wahlverwandten Naturmächten: der Südwind liebt die Flamme, der Ostwind die Pflanzenwelt, der Westwind das Meer, der Nordwind aber, der Ahnherr der Stürme, dessen Herz längst kalt geworden, liebt die Schauer der Natur, wie sie über dem öden Gletschereis, in der rauhen Alpenklause und in der Stimme des menschlichen Elends, das durch die Nacht schallt, sich äußern. Die Gedichte „Weltumsegler“, „Meergesang“ und „Atlantis“ sind Naturfresken von exotischem Aroma und Colorit. Wie orphische Gesänge ertönen die Rhythmen Lingg's im „Nomadenzug“ und in dem „Grab der Azuren“. Ueberall zeichnet der Dichter in großen Zügen; überall dienen ihm die Bilder, welche er herausreißt aus dem Weltpanorama, als Folie für die Versinnbildlichung seiner Weltanschauung; überall eröffnet er uns weite Perspectiven in das Weltleben.

Grandios schreiten die „Sonette“ einher, welche die vierte Abtheilung der „Gedichte“ bilden. Sie entwerfen theilweise kunstvoll in sich abgeschlossene Landschafts- oder Städtebilder à la Platen's „Sonette von Venedig“; theilweise enthalten sie Sentenzen philosophischer und allgemein menschlicher Art. Ihre Form ist, von einigen unerlaubten Sechsfüßlern abgesehen, eine mustergültige. Welch ein melodischer Wohlklang lebt in den Strophen

der drei „Urweltfabel" überschriebenen Sonette oder in dem „Die Seestädte" betitelten! Vom ächten Genius ist das Sonett „Verfall" dictirt:

Schwer ist der Völker Schlaf, wenn eingeschlafen
Fern im Gebirg der Adler ihrer Thaten,
Wenn ihre Banner Fremde niedertraten,
Wenn ihre Schiffe ruh'n im seichten Hafen.

Auf Trümmern blüh'n Cypressen und Agaven,
Und wo sonst Knaben schon um Waffen baten,
Steh'n jetzt die letzten Männer, stumm, verrathen,
Und sterben ruhmlos hin wie and're Sklaven.

Die Sitten kranken; todt sind Ruhm und Ehre;
Die Kraft versiegt; man schlägt die freie Wehre,
Man schlägt voll Furcht das freie Wort in Bande.

Entschleiert durch die Gassen wallt die Schande;
Der Schönheit Blüthe reift gemeinen Lüsten,
Und schuldig ist das Kind schon an den Brüsten.

Stets betrachtet Lingg, wenn er contemplativ wird, die Dinge sub specie aeternitatis. So in diesem Sonett; so in dem andern hochtragischen: „Loose der Dauer".

Unter den Proben aus dem epischen Gedichte „Die Völkerwanderung", welche den Schluß der ersten Sammlung bilden, hat ächten Frescostil das Gedicht „Geiserich's Abzug von Rom": Die von den Vandalen auf schwankem Schiffe entführten Marmorgötterbilder Roms mitten im Sturme des erregten Meeres, die farbenprächtige Schilderung des wachsenden Orkans und der wachsenden Gefahr, der Untergang des vom Blitze getroffenen, brennenden Schiffes, der donnernde Hinabsturz der Marmorgötter in die empörten Fluthen — alles das wird mit voll-

endeter epischer Kunst geschildert und gemahnt uns in der Kühnheit der Zeichnung und dem Glanze der Farbengebung an die Kaulbach'schen Fresken im Treppenhause des Berliner Museums.

Hermann Lingg hat sich mit der ersten Sammlung seiner Gedichte glänzend eingeführt. Später erschienen ein zweiter (1868) und ein dritter Band (1870) seiner Lyrik, sowie „Schlußsteine" (1878). Wie denjenigen des ersten Bandes, so ist auch diesen Gedichten der Zug des Weltüberblickenden, Bedeutenden eigen. Die Mannichfaltigkeit ihrer Stoffe ist eine größere als die der zuerst veröffentlichten, aber die dichterische Kraft unseres Poeten erscheint in ihnen doch einigermaßen herabgestimmt. Die Muse Lingg's — das muß immer wieder betont werden — ist vorwiegend heimisch auf den vom Dämmerlicht der Sage beleuchteten Gebieten entlegener Geschichtsperioden; sie ist nicht in den lichten Himmelsstrichen ruhig heiteren Lebens erzeugt, in denen die Poesie unserer Classiker erwuchs; es ist etwas Dämonisches in ihrem Blute, etwas Mystisches, Visionäres in ihren Gesichtszügen. Es war daher ein richtiger Instinct, welcher den Dichter leitete, als er in dem ersten Bande seiner „Gedichte" sich fast ausschließlich auf eine sagenhafte und antike Stoffwelt beschränkte. In seiner spätern Lyrik überschreitet er leider diese Grenze; er zieht in einer großen Anzahl von Gedichten Stoffe neuerer Geschichtsphasen in den Bereich seiner Dichtung und schwächt dadurch die Wirkung seines Genius, der hier nicht heimisch ist, in demselben Maße ab, wie er den Umfang seiner Stoffe erweitert.

Auf der Höhe seines großen und schönen Talents

zeigt sich Lingg in diesen spätern Gedichten eigentlich nur in den Rubriken „Mythus und Geschichte" und „Zonen" des zweiten, sowie in dem „Buch der Jahre" des dritten Bandes. Namentlich in den „Zonen" haben wir wieder die grandiosen kulturgeschichtlichen Fernblicke des ersten Bandes. Die Palmenstadt Palmyra, die stolze Königin des Ostens, feiert der Dichter in einer volltönenden Elegie: über den Trümmern ihres Reiches hinweg sieht er Zenobia, die hohe Herrscherin, gefesselt durch die Ketten des Aurelian, in die ferne Gefangenschaft ziehen; Gluthasche deckt die Reste der herrlichen Stadt; es ist still geworden auf den Ruinen, aber Nachts belebt ein gespenstischer Bacchantenzug die öde Stätte, und goldene Becken tönen in die Wüste hinaus. In erschütternder Augenfälligkeit werden in diesen „Zonen" die Schrecken des Samums geschildert: wie ein Weltgericht braust er daher, alles vor sich niederwerfend. Aber neben dem Schrecklichen ist auch das Reizende in dieser Rubrik vertreten: die Pflanzen des Meeres geben Veranlassung zu einem schönen Gedichte, dessen Strophen jedesmal in einem volltönenden Refrain ausklingen. Südamerika wird prächtig, Cap Horn düster gemalt, und an die königliche Thebais werden tiefsinnige Reflexionen geknüpft.

Hier ist, wie bereits gesagt, ganz die geistige Höhe der frühesten Lingg'schen Gedichte; wir vernehmen den breiten Schwung kräftiger Pegasusschwingen. Aber solcher Oasen finden wir in Linggs spätern Gedichten leider nicht viele. Ganz im Gegensatze zu seiner ersten Sammlung schläft unser Poet hier ganze Abschnitte hindurch, so besonders im zweiten Bande der Gedichte in der

Rubrik „Alterthümer“. Diese Alterthümer sind ihrem poetischen Werthe nach noch weniger als langweiliges, verschnörkeltes Rococco — wir haben hier die ödeste Rumpelkammerpoesie: das Goldkästchen des Geizhalses, der verhängnißvolle Dolch mit dem Todtenkopfe auf dem Kreuzgriffe, die Büste der Bacchantin, ein antiker Sarkophag, eine kaiserliche Himmelbettstatt und andere alte Scharteken gehören unmöglich zum Inventar der modernen Lyrik, welche nicht den Beruf haben kann, ihre Hallen wie eine Antiquitätenbude auszumöbliren. Jedem Andern dürfte die Kritik dergleichen archäologischen Kleinkram der Poesie verzeihen — nicht einem Hermann Lingg: seine Dichtung gehört auf die Warten der Zeit und der Geschichte, nicht aber in das dumpfe Gewölbe des Trödlers.

Neue, completirende Züge fügen die späteren Gedichte Lingg's dem Charakterbilde unseres Dichters, wie der erste Band es uns vor Augen rückt, kaum hinzu, es sei denn in Einem: Wenn die frühere Lingg'sche Lyrik nur vereinzelt und sparsam sangbare Lieder von einschmeichelnder Melodie brachte, so fühlen wir uns freudig überrascht durch den verschwenderischen Reichthum musikalisch gestimmter Gedichte, welche das „Buch der Liebe“ (im dritten Bande) über uns ausschüttet. Hier haben wir die zartesten Liederblüthen, die den Leser, ohne daß er es will, zum halben Sänger machen. Wer entzieht sich der schmelzenden Anmuth so leicht gehauchter Strophen, wie sie die Gedichte „In der dunklen Erde Schacht“ oder „Buhlend mit den Sternenblitzen“ bieten? Bei einem Dichter von so großer Gedankenfülle und einer so ausgesprochen philosophischen Physiognomie, bei einem Dichter,

der vermöge seines ganzen Natürells mehr auf die höheren Gattungen der Lyrik hingewiesen ist, muß die sanfte Musik des Liedes uns wohlthuend überraschen; sie rückt das Bild des Poeten uns menschlich näher, indem sie darthut, wie sich in ihm die große, in marmorkalten Gebilden sich verkündende Weltanschauung mit der weichen Innigkeit subjectiven Gefühlslebens verschwistert und wie der Rhythmus des Gedankens in ihm nicht immer das leisere Pochen des Herzens übertönt. — —

Am Schlusse dieser Skizze liegt die Frage nahe: was ist die Bedeutung Linggs für die heutige Lyrik?

Das ist eine Frage, deren Beantwortung in die tiefsten und geheimsten Lebens- und Entwicklungsgänge der heutigen deutschen Dichtung hineinführen und mehr die pathologische als die gesunde Seite unseres Schriftthums berühren würde. Im engen Rahmen dieser Studie läßt sich derselben nur andeutungsweise nahe treten.

In der heutigen Lyrik hat ein vorlauter, schnellfertiger Dilettantismus, eine alles überwuchernde und nivellirende Physiognomielosigkeit die breitesten Dimensionen ergriffen. Mit dem Ellenbogen bahnt man sich im Dichtergetümmel den Weg — es ist ein Gedränge, nicht mehr wie auf dem gewöhnlichen Wochenmarkte, sondern geradezu wie auf dem buntesten Volksfeste, wo Einer gedankenlos den Andern schiebt und vorwärts drängt und wo Keiner eigentlich weiß, wohin? Solch ein dichterischer Dilettantismus, wie harmlos und ungefährlich er scheinen mag, hat doch sein Bedrohliches: er drängt sich in die dünnen Reihen der Berufenen und verengt ihnen die Bahn. Was kann da helfen und befreien? Nur ein Mittel, dieses:

führt nicht etwa Schranken auf gegen die lyrische Mittelmäßigkeit, nein, rückt die Lyrik selbst in eine höhere Lebenssphäre, an welche Dilettant und Streber nicht hinanreichen! Gebt der Lyrik einen bedeutenden Gehalt! Der Weg zum heutigen lyrischen Parnaß führt einzig durch die Hörsäle des Jahrhunderts. Wer in ihnen nicht gesessen, wer den Geist nicht hat reden hören, der in ihnen wohnt, der soll nicht nach dem Lorbeer der modernen Lyrik greifen. Die „großen Gegenstände" Schillers müssen die Losung der zeitgenössischen Dichtung sein. Nur unter ihr wird sie ihrer letzten und höchsten Aufgabe gerecht werden: diese aber ist für die Lyrik: auf der Folie einer bedeutenden Dichterpersönlichkeit eben jene großen Gegenstände in reinen Kunstformen auszuprägen.

Und der heutigen Lyrik dieses ideale Programm anzueignen, dazu hat unter den Ersten Hermann Lingg beigetragen. Er hat ihr weltweite Ausblicke in die Geschichte und den Kosmos eröffnet. Das ist sein Verdienst, das seine dichterische Mission.





Gottfried Kinkel.

(Ein Nekrolog.)

Eine Zeit, wie die unsrige, die alle Hände voll Arbeit hat, gönnt ihren Kindern wenig Muße, sich in die Geschichte voriger Tage zu vertiefen, seien sie auch die eigentlichste Wiege der Dinge von heute.

Fragen wir uns ehrlich: wer hat gegenwärtig in Deutschland noch ein Herz, wer noch den richtigen Maßstab für die Bewegungen der vierziger Jahre, die in den Ereignissen des Sturmjahres 1848 ihren gewaltsamen Abschluß fanden? Außer den Alten, welche sie miterlebt, wohl nur noch Wenige! Und doch — ohne jene nationalen Frühlingsstürme, wie viel Unreifes und Unächtes sie auch mit sich führten, müßten wir heute ein gut Theil jener politischen und socialen Errungenschaften entbehren, die den Stolz unserer Tage ausmachen; denn nicht wenige der Theorien von 1848 haben heute gesetzliche Kraft gewonnen, sind vollendete Thatsachen der Geschichte geworden; ein Strich durch jene Jahre — und wir wären in Deutschland bis zur Stunde höchst wahrscheinlich ohne eine gemeinsame Volksvertretung, ohne Freizügigkeit, ohne Preßfreiheit, ohne Schwurgerichte.

Das einmal wieder so recht zu beherzigen und unserer politischen Vergangenheit damit den Zoll der Dankbarkeit zu zahlen, dazu giebt uns das noch frische Grab eines ächtesten und edelsten „Titanen von Achtundvierzig" heute eine mahnende Gelegenheit, das Grab eines Mannes, den man in seiner Doppeleigenschaft als Dichter und Kämpfer nicht besser charakterisiren kann als mit Meister Uhland's Wort: „Ein Sänger und zugleich ein Held": Gottfried Kinkel ist am 14. November dieses Jahres*) zu Zürich gestorben.

Der nun dahingegangen, war schon seit Jahren ein nahezu Vergessener; seine Rolle war längst ausgespielt; er war still geworden, der laute Rufer im Streit, still geworden, lange bevor der Tod ihn im eigentlichen Sinne des Wortes zu einem stillen Manne gemacht. Aus seiner schweizerischen Professur-Verborgenheit tönte nur selten noch ein Wort von ihm zu uns herüber und in die Welt hinaus; ja selbst die großen Ereignisse von 1870 und 1871 lösten ihm nicht die stumm gewordene Dichterlippe. Wenn es nicht parador wäre, dürfte ich sagen: sein Tod war das erste Lebenszeichen, das er der Welt nach Jahren des Schweigens gegeben.

Gottfried Kinkel zählt zu den im Revolutionsjahre so zahlreich auftauchenden Kämpfern, die, ursprünglich weichere Naturen, nur in der Zeiten Noth umgeschmiedet und gehärtet wurden zu wuchtig dreinschlagenden Männern der That, die, entzündet durch des Vaterlandes Schmach, den stillen Lehrkatheder mit der lauten Volkstribüne, die

*) 1882.

Leier mit dem Schwerte vertauschten. Er war zum Revolutionär geworden durch die Macht der Verhältnisse, nicht durch eine innere Nöthigung seiner Natur. Er hatte von Hause aus keinen Tropfen politischen Blutes in den Adern; nur sein warmer Idealismus, der die bedrohte Sache des Volkes als seine eigene Sache fühlte, riß ihn in den Wirbel der Revolution und bis hart vor die Schranken des Blutgerichts.

Das innere Werden Kinkel's erhellt am besten, wenn wir einen Blick auf sein äußeres Leben werfen: Als Sohn eines strenggläubigen Pfarrers zu Oberkassel bei Bonn geboren (11. August 1815) und in pietistischen Grundsätzen erzogen, gehörte er während seiner Universitäts-Studien und später als Licentiat in Bonn, als Hülfsprediger in Köln der orthodoxen Schule an und schöpfte aus den Quellen Hengstenberg'scher Weltanschauung volle Lebensbefriedigung. Aber seiner gesunden und nur irregeleiteten Natur mußte dieses Quellwasser der sogenannten Rechtgläubigkeit sehr bald fade und abgestanden erscheinen. Das mühsam aufgebaute Kartenhaus seiner nach der königlich preußischen Kirchenschablone zugeschnittenen Ueberzeugung warf ein kräftiger Sturm schnell genug über den Haufen. Bezeichnend für Kinkel's Art und Charakter ist es, aus welcher Richtung dieser Sturm blies und an welcher Seite er ihn packte: es war ein Sturm der Liebe. Es ist eine oft gemachte Erfahrung, daß geistig kräftige Frauen vor Andern dazu berufen erscheinen, im Leben von Männern, die besonders nach der Seite des Gefühls hin reich beanlagt sind, die entscheidende Rolle eines Bekehrers zu spielen. So war es auch in

Kinkel's Leben eine Frau, die — umgekehrt wie bei dem Apostel — aus dem Paulus einen Saulus machte. Um den weich gestimmten und in Unbetracht des Gemüthslebens so zart organisirten Mann vom Dogma zur Freiheit zu bekehren, dazu bedurfte es eben der Berührung mit einer stark an's Männliche streifenden, bedeutenden Frauennatur. Im Frühling 1839 lernte Kinkel die musikalisch hochbegabte Johanna geb. Mockel, die seit mehreren Jahren ihrem Gatten abtrünnige (seit 1840 geschiedene) Frau des Buchhändlers Mathieux in Köln kennen, eine Frau von hochfliegender Phantasie und großer Leidenschaft des Herzens. Sie war nicht eigentlich schön; Kinkel selbst charakterisirt sie in den „Elegien an Johanna" folgendermaßen:

„Nicht wie ein liebliches Kind mit zärtlich schmachtendem Auge,
Das mit des Schweigens Gewalt zaub'risch verwundet das Herz —
Nicht wie die träumende Blume, noch halb umhüllt von der Knospe,
Nein, im vollesten Duft stehst Du, ein herrliches Weib!
Mag Dich die Masse verschmäh'n, weil Dir die schaffende Mutter
Gab für die Farbe die Form, gab für die Fülle die Kraft:
Aber wem je sich entzündet der Sinn für Macht des Charakters,
Der auf die leibliche Form prägt den gewaltigen Geist...
Diesem wendest das Herz Du im Busen..."

Es war eine wunderbare Ironie des Schicksals, die in dem sich schnell entspinnenden Verhältnisse des jungen orthodoxen Protestanten zu der um acht Jahre älteren katholischen Johanna die Würfel warf: der Theologe Kinkel hatte sich die Aufgabe gestellt, die mit sich selbst zerfallene geistreiche Frau zum Frieden des Christenthums zurückzuführen und dadurch mit sich selbst zu versöhnen, aber siehe da! er selbst wurde der Bekehrte: der Weg

theologisch-philosophischer Untersuchungen, den sie in gemeinsamen Studien beschritten, löste sie Beide von dem Glauben einer geoffenbarten Religion los und führte sie zuerst dem Zweifel, dann aber einer pantheistischen Weltanschauung in die Arme.

Es war ein vielseitig angeregtes geistiges Leben, das damals in Bonn seine Wellen warf. Um diese Zeit wurde durch Kinkel und seine Freundin „Der Maikäfer, Zeitschrift für Nicht-Philister" begründet, ein belletristisches Blatt von stark humoristischem Gepräge, dem Kinkel damals seine ganze poetische Thätigkeit widmete und dem wir außer einer Reihe lyrischer Poesien unseres Dichters namentlich auch dessen formschönes und gefühlsfrisches Epos „Otto der Schütz" verdanken. Um das eifrig gepflegte Blatt gruppirte sich der von frischem, dichterischem Geiste getragene „Maikäferbund", eine Gesellschaft, die alle poetischen Gemüther Bonns unter dem Präsidium von Johanna und Gottfried vereinigte und der unter Anderen Karl Simrock, Alexander Kaufmann, Arnold Schloenbach und Nicolaus Becker angehörten.

Nach mancherlei Kämpfen und nachdem Johanna öffentlich zum Protestantismus übergetreten, wurden die durch Geist und Herz längst Verbundenen nun am 22. Mai 1843 auch durch Priesterhand zusammengethan. Für Kinkel hebt hiermit eine neue Lebensperiode an; denn mit der Begründung seines eigenen Herdes vertiefte und festigte sich sein Wesen; er war im ganzen Umfange des Wortes Mann geworden. Der Befehdungen müde, welchen der Gemahl der geschiedenen Katholikin von Seiten der theologischen Professoren Bonns ausgesetzt

war, entschloß sich Kinkel, aus der theologischen Facultät auszutreten; er ging in die philosophische über, hielt Vorlesungen über Kunstgeschichte und Litteratur und ließ den ersten Band seines verdienstvollen Werkes „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern" (1845) erscheinen, was seine Ernennung zum Professor der Kunst- und Litteraturgeschichte an der Universität Bonn zur Folge hatte.

In die kaum befestigte Lehrthätigkeit des jungen akademischen Bürgers brach das Jahr 1848 hinein. Er hatte schon seit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. an der nationalen Bewegung lebhaft Theil genommen — aber in durchweg maßvoller Weise, und auch seine politischen Forderungen beim ersten Auflodern der Revolutionsflamme waren noch durchaus gemäßigte: er wollte eine Bundesverfassung unter Aufrechterhaltung der Throne; erst die allgemeine Empörung über den Waffenstillstand von Malmö drängte seine gemäßigte Natur in das Lager der Demokratie. Nun erst bäumte sich der Zorn in ihm empor; nun erst wurde er der eigentliche Organisator der demokratischen Partei in den Kreisen Bonn und Sieg; entschlossenen Sinnes übernahm er im Dienste der Sache die Leitung der „Bonner Zeitung" und stiftete einen Handwerkerbildungsverein; 1849 wurde er zum Abgeordneten der zweiten Kammer gewählt, und schon gleich hier, an der Schwelle seiner eigentlichen parlamentarischen Wirksamkeit, tritt Eines charakteristisch hervor: Der Gedanke, der ihn in seinem politischen Wirken leitete und begeisterte, war nach wie vor ein sittlicher, humaner: die

Hebung des vierten Standes und dessen Befreiung vom materiellen und geistigen Drucke der Besitzenden.

„Um der Armuth willen führen wir den Kampf", sagte er in seiner Abschiedsrede in Bonn, bevor er sich nach Berlin in die Kammer begab, und damit gab er zugleich sein politisches Programm kund. „Jedes bleiche Antlitz, jedes in Unglück und Schande verkommene Geschöpf, jedes Verbrechen, aus Noth begangen, wird einen Sporn in unsere Flanke drücken, wenn wir einmal ermatten oder rasten könnten im heiligen Kampfe für die Menschheit. Die Grundsätze der Demokratie sind einfach, wie alles Göttliche und weltgeschichtlich Große: das Kind begreift sie, und der Mann denkt sie nicht aus. Die Demokratie ruht auf dem tiefen Gefühle der Liebe, das den Menschen an den Menschen bindet, als an seinen gleichberechtigten Nächsten."

Am 24. Februar 1849 begab sich Kinkel nach Berlin, und nun beginnt und entscheidet sich schnell seine Rolle als Volksvertreter und Revolutionär. In der preußischen Hauptstadt entwickelte er von Anfang an als Abgeordneter der Kammer eine energische Thätigkeit für seine Partei. In seiner berühmten, plastisch-schönen Rede vom 23. März, gelegentlich der Beantwortung der Thronrede durch die Nationalversammlung, war er schon der ausgesprochene Redner der Revolution, der unter Berufung auf den Schatten Robert Blum's der erschrockenen Rechten des Hauses mit flammenden Worten das Mene Tekel an die Wand schrieb:

„Wir werden für die Entscheidungsschlacht, welche kommen muß, den Geist, den Hunger, die Noth, das

Proletariat und den Zorn des Volkes in den Kampf führen."

Und am 26. April — also einen Tag, bevor die zweite Kammer aufgelöst wurde — war es dann wieder Kinkel, welcher es wagte, die Parole der Zukunft: „sociale, demokratische Republik" von der Tribüne herab der Regierung entgegenzuschleudern.

Nach Bonn zurückgekehrt, fand er am Rhein die Gemüther in höchster Erregung. Das Volk nahm den Gewaltthätigkeiten der Regierung gegenüber eine entschlossene Haltung an, und im übrigen Deutschland loderten bereits hier und da die Flammen der Revolution hell auf: in Dresden tobte der blutige Straßenkampf, und in der Pfalz begann der Aufstand sich zu organisiren. „Jetzt muß gehandelt werden oder nie" war der Gedanke, der auch in Bonn die Geister durchzuckte. Da beschloß die dortige Demokratie den Sturm des Zeughauses zu Siegburg. Noch einmal erwachte bei dieser Gelegenheit Kinkel's vorsichtig gemäßigte Natur: er rieth von dem gewaltthätigen Zuge nach Siegburg ab — vergebens! Erst als er sah, daß hier zum ersten Male seiner Beredsamkeit der Sieg versagt blieb, schloß er sich dem kühnen Zuge seiner Parteigenossen an, bereit mit ihnen zu kämpfen und zu sterben. Das war am 10. Mai 1849. Noch in derselben Nacht wurde der Plan ausgeführt. Kinkel nahm gefaßten Abschied von seiner Johanna und seinen schlafenden Kindern, und vorwärts über den Rhein wälzte sich die abenteuerliche Schaar der Empörer, Kinkel unter ihnen, nach Siegburg. Aber der verwegene Handstreich mißlang. Siegburg wurde den Aufständigen keine

Burg des Sieges: Der bewaffnete Zug wurde zersprengt, und die Theilnehmer an demselben stoben nach allen Seiten hin auseinander. Kinkel wandte sich nach der Pfalz, wo der Aufstand seine heißesten Flammen loderte; er stellte sich der provisorischen Regierung zur Verfügung und wurde Fenner von Fenneberg als Adjutant beigeordnet.

„Wenige Tage nur währte es", berichtet die „Westdeutsche Zeitung", „da redeten die Leute von ihm wie von einem Heilande. Wo er in ein Dorf kam, da drängte man sich an ihn, drückte ihm die Hand und bat ihn, zu sprechen, und dann horchten sie mit Andacht und versprachen, sie wollten Alles, Alles befolgen. «Das ist ein Mann!» riefen sie mit staunender Bewunderung, und er war es auch einzig werth, vom Volke geliebt zu werden, mit dieser Reinheit des Bewußtseins und des Willens, mit der hohen, heiteren Opferwilligkeit seiner Seele."

Diese Opferwilligkeit war es auch, die ihn, als die Pfalz verloren, mit unwiderstehlicher Gewalt von dort fort nach Baden trieb — unter die Muskete. Dort trat er am 19. Juni als gemeiner Feldjäger in die Compagnie Besançon unter Hauptmann Willich.

„Die Männer riefen ihm ein dumpfes Willkommen zu", schreibt ein Augenzeuge, ein Freund Kinkel's, „ich sah, wie er, angethan mit einer Ledertasche, die Muskete in der Hand, in's Glied trat, nahe an den rechten Flügel, weil er unter den Männern einer der Größten und Stärksten war. Noch einmal, das letzte Mal, sah ich ihn am 21. Juni, zwei Tage vor dem Treffen bei Bruchsal. Ich ritt an die Front heran und reichte ihm die Hand; er drückte sie fest und lange; auf seiner Stirn lag finstrer

Unmuth; Kampfbegierde in seinem dunklen Auge. Worte haben wir nicht gewechselt; er sprach aus Dienstbewußtsein im Gliede niemals."

Dem Manne, der so selbstlos und tapfer für seines Herzens Meinung eingetreten, sollte der Kranz des Märtyrerthums nicht fehlen. Am 29. Juni nahm sein Schicksal plötzlich eine tragische Wendung: er wurde an jenem Tage an der Murg verwundet; in Begleitung einiger Schützen seiner Compagnie hatte er sich zu weit vorgewagt und stürzte, von einer preußischen Kugel an der rechten Schläfe getroffen, bewußtlos zu Boden. In einem Bauernhause, wo ihn die Genossen zurückgelassen, gerieth er alsdann in Gefangenschaft.

So endete seine Theilnahme am Baden'schen Aufstande; sie hatte nur zehn Tage gedauert. In Karlsruhe, wohin man ihn zuerst brachte, traf er noch einmal mit seiner geliebten Johanna zusammen und wurde dann in Rastatt vor ein Kriegsgericht gestellt. Nachdem er am 4. August vor seinen Richtern gestanden, erwartete er für den nächsten Morgen mit Sicherheit seine standrechtliche Erschießung, und in dieser Stimmung dichtete er in seiner Zelle das tiefempfundene Lied:

Mein Vermächtniß.

Das Beste, was das Leben giebt,
Das hab' ich nun genossen;
Mich hat ein edles Weib geliebt
Und gab mir holde Sprossen.
Im Freundesreigen stand ich stark
Beim Becher und in Fehde.
Mein Leib war fest, gesund mein Mark,
Und golden floß die Rede.

Mir gab Natur ein fühlend Herz
Für Seligkeit und Wunden;
Des Gottes Lust, des Wurmes Schmerz —
Ich hab' ihn mitempfunden.
Es lag der Zeiten großes Buch
Vor meinem Geiste offen,
Der Freiheit Glück, der Knechtschaft Fluch,
Der Väter Gram und Hoffen.

Den Feinden mild, den Freunden gut,
Die Hand noch rein vom Fluche,
Kein Blatt voll Haß, kein Blatt voll Blut
In meines Schicksals Buche:
So werf' ich in den Opferbrand
Ein reichbekränztes Leben —
O Glück und Stolz, mein Vaterland
Für dich es hinzugeben!

Der müden, schwielenharten Hand
Ein sanfter Loos zu werben,
Du vierter Stand, du treuer Stand,
Für dich geh' ich zu sterben.
Euch Armen treu bis in den Tod,
Für Euch zur That entschlossen,
Fall' ich um's nächste Morgenroth,
Vom kalten Blei durchschossen.

So haltet mich in treuem Sinn,
O Meister und Geselle!
Gedenke mein, du Näherin,
In deiner trüben Zelle;
Du Winzer, der am Fels der Ahr
Umsonst die Gluthen leidet,
Du arme Tagewerkerschaar,
Die fremde Garben schneidet!

Ich werde nicht vergessen sein;
Du Jugend wirst mich kennen
Und wirst an meines Geistes Schein
Zum Freiheitsdurst entbrennen.

Manch Frauenauge weint um mich,
Den Sänger süßer Lieder:
Als Gruß der Erde neigen sich
Viel Blumen zu mir nieder.

Den letzten Gruß dir übern Rhein,
Du edles Volk der Franken!
Die Völker sollen einig sein
In Herzen und Gedanken.
Stehn soll, so weit auf diesem Rund
Sich Aug' in Auge spiegelt,
Der ew'ge Bund, der Bruderbund,
Den Euch mein Blut besiegelt.

Unter dem Eindrucke seiner imponirenden edlen Persönlichkeit und in Folge seiner fulminanten Vertheidigungsrede verurtheilte ihn das Kriegsgericht indessen nicht, wie zu vermuthen stand, zum Tode, sondern zu lebenslänglicher Festungsstrafe. Die „Gnade" des Königs aber „milderte" diese Strafe, indem sie ihn auf Lebensdauer in's Zuchthaus sandte. Der hochsinnige Dichter, der überzeugungstreue Kämpfer für die Rechte des Volkes wurde zur Züchtlingsjacke und zum Spulen von Wolle verurtheilt! Deutschland, Europa, die Welt staunte über diese königliche „Begnadigung", und Zeichen des höchsten Unwillens wurden im Volke überall laut. In das Zuchthaus zu Naugard gebracht, mußte er sich im April 1850 noch einmal den Assisen zu Köln stellen, um sich wegen seiner Theilnahme an der Erstürmung des Zeughauses zu Siegburg zu verantworten. Er wurde freigesprochen, seitdem aber, nachdem er auf der Rückkehr von Köln einen vergeblichen Fluchtversuch gewagt, in Spandau in noch härterer Haft gehalten.

Spandau war die letzte Leidensstation Kinkel's. In Folge einer planmäßig ersonnenen und scharfsinnig durchgeführten Verschwörung, deren durch ganz Norddeutschland bis an die mecklenburgische Ostseeküste geführte Fäden zu einem großen Theil die beherzte und kluge Johanna in der Hand hielt, wurde der Gefangene im November 1850 durch den damaligen Studenten und früheren Schüler Kinkel's, Karl Schurz, den jetzigen amerikanischen Diplomaten, auf ebenso kühne wie abenteuerliche Weise aus dem Kerker befreit und in Mecklenburg in Sicherheit gebracht. Dort, in dem altehrwürdigen Rostock, wurde er im Hause eines demokratisch gesinnten Großhändlers — Ernst Brockelmann's — Tage lang verborgen gehalten, während die klug irregeführten Häscher ihn auf ganz falscher Fährte suchten; von Rostock aus floh er auf einem von seinem Gastgeber eigens für ihn ausgerüsteten Kauffahrteischiffe nach England; er lebte alsdann — von einem kurzen Aufenthalte in Amerika abgesehen — in Londoner Flüchtlingskreisen als Lehrer an verschiedenen dortigen Hochschulen, bis er im April 1866 einem Rufe als Professor der Archäologie und Kunstgeschichte an das eidgenössische Polytechnikum in Zürich folgte. In London hatte er das Unglück, seine Johanna durch einen Sturz aus dem Fenster (17. November 1858) zu verlieren, ein Ereigniß, welches die verschiedensten Deutungen gefunden und dessen Veranlassung bisher wohl noch unaufgeklärt geblieben.

Das ist in kurzen Zügen der Lebensweg Kinkel's. Schicksale, welche den Dichter selbst zu einem dramatischen Heros der Freiheit stempeln, lassen natürlich vermuthen,

auch aus seinen Werken ertöne auf jeder Seite die Alarm-drommete des Revolutionärs. Das trifft nicht ganz zu. Kinkel, der Redner und Kämpfer, ist ein Anderer als Kinkel, der Dichter. Wohl ist der Grundton seiner Dichtungen derselbe, wie der seines Ringens als Mensch: hier wie dort der gleich hohe Flug des Geistes, das gleich reine und edle Streben nach Freiheit in jedem Sinne. Aber gerade das eigentlich politische Pathos, das ihn als Menschen charakterisirt, klingt in seinen Dichtungen nicht so häufig durch, wie man erwarten sollte, und wo es ertönt (zumal in seiner ersten Sammlung, 1843*), begegnet es uns meistens im Gewande einer verhältnißmäßig ruhigen Sprache. Nur selten regt sich in Kinkel's Gedichten ein stürmischer Drang der Freiheitsbegeisterung, an dem das Leben des Dichters doch so reich war. Ueberall, wo es sich in Kinkel's Poesie um politische Fragen handelt, die gebändigte Leidenschaft des classischen Princips in der Dichtung! Und in der That, wenn man Kinkel den politischen Lyrikern des Revolutionsjahres einreihen will, so wird man sagen müssen: neben Georg Herwegh, dem feurigen Pathetiker, neben Ferdinand Freiligrath, dem farbenprächtigen Romantiker, neben Hoffmann von Fallersleben, dem burschikosen Volkssänger, ist Gottfried Kinkel der maßvolle Classiker der deutschen Demokratie. Wo Herwegh flammt und flackert, wo Freiligrath prangt und prunkt, wo Hoffmann von Fallersleben salbadert und bänkelsängert, da ergeht sich Kinkel in den strengen Linien ruhiger Formenschönheit. Seine Gedichte, in

*) Eine zweite Sammlung erschien 1868. Außerdem Erzählungen, die gemeinsam mit denen Johannas herauskamen.

denen er sein ganzes Ringen und Streben, seine inneren Kämpfe niedergelegt hat, haben zu einem großen Theil den hohen und edlen Gang, den schönen und reinen Stil der Antike; der gelehrte Kenner des Alterthums, der feinsinnige Kunsthistoriker verleugnet sich hier nirgends.

Die intime Beschäftigung mit der bildenden Kunst kommt dem Schaffen des lyrischen Dichters immer als ein besonders befruchtendes und — wenn das Wort gestattet ist — plastificirendes Bildungsmoment zu statten. Das gilt nicht bloß von der künstlerisch-produktiven Bethätigung — Kopisch, Reinick, Fitger sind hier interessante Beispiele — sondern auch von der rein theoretischen Beschäftigung auf jenem Kunstgebiete, in welch letzterer Beziehung neben Kinkel Moritz Carriere eine treffende Illustration bildet. Es wäre eine höchst fesselnde Aufgabe für die psychologisch-analytische Kritik, an Belegen aus der Geschichte der Dichtung darzuthun, daß und inwiefern alle diejenigen Talente, welche zugleich auf den Gebieten der bildenden Kunst und der Poesie wurzeln, gewisse dichterische Vorzüge in höherem oder geringerem Maße miteinander theilen: strenge Schönheitslinien in der Architektonik des Strophenbaues, Plastik im poetischen Ausdruck, lebhafte Farbentöne in der lyrischen Inkarnation.

Kinkel's meistens weich gestimmte Muße hat Seele, Adel und Anmuth, und sie ist ebenso bestrickend, wenn sie in Oden, Hymnen oder Elegien sich auf idealen Gedankenpfaden bewegt, wie wenn sie im leichtgeschürzten Liede ein inniges Gefühl zum Ausdruck bringt, aber einen markant ausgeprägten Charakter läßt sie entbehren. Kinkel verfügt weder über den energischen Meißel des

episch-lyrischen Bildhauers Hermann Lingg, noch über die fröhliche Carnevalspritsche des orientalischen Philosophen Friedrich Bodenstedt oder die zartbesaitete Harfe des ächt deutschen Sängers Emanuel Geibel — er besitzt keines dieser Attribute (oder irgend ein anderes ihn kräftig charakterisirendes); er entleiht sie nur gelegentlich von seinen Collegen in Apoll, aber so oft er es thut, weiß er sie mit Meisterschaft zu handhaben — er ist eben, unbeschadet seiner geistigen und dichterischen Persönlichkeit, vorwiegend ein lyrischer Eklektiker, als welcher er sich auch in seinem gedankenvollen Trauerspiel „Nimrod" (1857) erweist, einem historisch genetischen Culturgemälde subjectiven Stils, dem der dramatische Nerv fehlt.

Das eigentliche und wahre Gebiet der Kinkel'schen Poesie ist das lyrische Epos. Das anmuthige, mittelalterliche Heldengedicht: „Otto der Schütz" (1846), das die Liebe Otto's von Thüringen zu der schönen Elsbeth von Cleve besingt, sowie die erzählende Dichtung: „Der Grobschmied von Antwerpen", sind Perlen epischer Poesie von dauerndem Werthe. Namentlich das ersterwähnte Epos hat den Ruhm unseres Dichters begründet. Es ist in der That eine Dichtung von bestrickendem Reize der Schönheit. Zu Herzen gehende Einfachheit und saubere Farbengebung der Schilderung zeichnen dieses Uhlandisch-mittelalterlich colorirte kleine Heldengedicht aus, und daß der Dichter, wie sich dies bei seiner geistesfreien Richtung nicht anders erwarten ließ, der durch den Stoff nahe gelegten Versuchung ausgewichen ist, pietistisch-süßliche und reaktionär-servile Sympathien à la „Amaranth" anklingen zu lassen, das macht seinem poetischen Taktgefühle alle

Ehre. Ein weicher Aquarellton herrscht vor: graziös hingezeichnete Gestalten bewegen sich auf einem geschichtlich und landschaftlich fein retouchirten Hintergrunde, und die menschlich zarten Beziehungen, welche diese Gestalten miteinander verbinden, leihen dem Ganzen einen gewissen Adel, eine reine und schöne Höhe der Empfindung und der Anschauung. Kinkel beweist in seinem „Otto der Schütz", daß er das Gesetz der epischen Perspective kennt; er stellt den Helden hell beleuchtet in den Vordergrund und gruppirt die andern Figuren, wirksam schattirt und in angemessener Entfernung, eindrucksvoll um diese Hauptgestalt; er rückt seine Menschen vor und zurück, je nach seinem künstlerischen Bedürfniß, und vertieft oder erhöht demgemäß ihre Contouren, wie ein richtiger plastischer Bildner soll. Dabei hat die Dichtung in ihren einzelnen Theilen anschauliche Lokal-, in ihrer Zartheit einheitliche Totalstimmung, und was die poetische Darstellung betrifft, so begegnen wir nirgends Lagunen der Langeweile; die Sprache bekundet ein feines Formgewissen; sie hat akustische Bewegung und lyrischen Schmelz.

Aus Kinkel's Werken und Leben tritt uns eine durch die Romantik ihrer persönlichen Schicksale ebenso interessante, wie durch die Größe ihres menschheitlichen Strebens imposante Mannesgestalt entgegen; er war kein Freiheitsapostel im eminenten Sinne des Wortes; er ist kein Dichter mit der Anwartschaft auf die Unsterblichkeit, aber was ihm nach beiden Seiten hin gebricht, das wird ausgeglichen durch den wechselseitigen Glanz, den der Kämpfer vom Sänger, der Sänger vom Kämpfer empfängt, und in diesem Sinne wird der Gefangene von Naugard und

Spandau immer einer der leuchtendsten Vertreter der Freiheitsbewegung von 1848 und 1849 bleiben. Was man so treffend von Theodor Körner gesagt hat, das gilt vollauf auch von Gottfried Kinkel: er hat sich zum Helden gesungen und zum Sänger geschlagen.



Robert Hamerling.

Das ist ein altes Wort: das Schrifttum ist ein Spiegelbild der Zeit, hat sich wohl niemals augenfälliger bewahrheitet als in unseren Tagen. Das lehrt ein auch nur flüchtiger Blick einerseits auf das geistige und sociale Leben der Gegenwart, andererseits auf das Leben unserer Litteratur. In der realen Welt der Völker und Staaten sind heute auf allen Gebieten die Massen in erhöhter Bewegung. Dem entsprechend tritt gegenwärtig in der imaginären Welt der Litteratur diejenige Dichtungsgattung am kräftigsten hervor, welche am meisten geeignet ist, ein Abbild solcher Massenbewegungen zu sein — das Prosa-Epos, das heißt der Roman. Neben ihm aber ringt um den Preis des Tages die sich in zweiter Linie für die Schilderung breiter Massenbewegung auszeichnende Form poetischen Schaffens — das Epos im engeren Sinne des Wortes. Wer der Entwickelung der deutschen Dichtung der letzten Decennien aufmerksam gefolgt ist, der wird sich der Erkenntniß nicht verschließen können, daß das heutige Epos im engsten Zusammen-

hange steht mit dem geistigen und nationalen Leben unserer Tage.

Bevor die großen kriegerischen Ereignisse von 1866 und 1870 bis 1871 über uns hereinbrachen, nahm unsere Poesie eine energische Richtung auf das Epos hin, als wolle der nationale Geist, ehe er auf den Feldern Böhmens und Frankreichs seine großen Schlachten schlug, sich in dieser Dichtform poetisch ausgähren und seine ideale Kraft gewissermaßen vorahnend manifestiren. Seitdem ist auf dem deutschen Parnaß der frische Quell epischen Dichtens nicht wieder versiegt. Das Zeitalter der Massenbewegung verleugnet sich nicht im Spiegelbilde der Dichtung von heute.

Aber nicht nur unsere im mehr äußerlichen Sinne nationalen Großthaten, die eigentlichen deutschen Waffenthaten, haben einen kräftigen Widerhall im deutschen Epos der Gegenwart gefunden — mehr noch gilt dies in Betreff dessen, was die Nation im Inneren bewegt, in Betreff unserer socialen, religiösen und sittlichen Fragen, die ja auch, und zwar im vollen Sinne des Wortes, die Massen in Bewegung setzen.

Als der epische Dolmetscher par excellence für die kämpfenden und ringenden Ideen der Gegenwart darf aber in Deutschland ohne Frage der Dichter betrachtet werden, dessen Name an der Spitze dieser Studie steht*);

*) Hamerling wurde in Kirchberg am Walde bei Zwettl in Niederösterreich am 24. März 1830 geboren. In der romantischen Waldeinsamkeit seines Heimatsortes traten schon früh von dem nahen Kirchberger Schlosse her, welches eine Zeit hindurch von der Familie des vertriebenen französischen Königs Karl X. bewohnt wurde, Einflüsse

denn muß Hermann Lingg, der Schöpfer der „Völkerwanderung“, als der genialste Repräsentant der historischen, muß Julius Wolff, der Dichter des „Rattenfängers von Hameln“, als der eigenartigste Träger der romantischen Epik gelten, so ist Robert Hamerling der berufenste Vertreter der heutigen psychologischen und

---

klassischer Bildung an den lebhaften Knaben heran, der bald ein Liebling der Schloßherrschaften wurde. Mit neun Jahren kam er in das Stift Zwettl, wo er seine Gymnasialstudien begann. Bei der Mittellosigkeit seiner Eltern setzte er diese Studien später unter Beihilfe begüterter Gönner, namentlich der Prinzessin Luise von Frankreich, nachherigen Herzogin von Parma, zuerst an der Schule, dann an der Universität zu Wien mit dem vollen Eifer seines jugendlichen Strebens fort. Hier trieb er besonders fleißig linguistische und naturwissenschaftliche Studien, ohne sich einer eigentlichen Fachwissenschaft zu widmen. Das Revolutionsjahr 1848 riß den schon damals poetisch schaffenden jungen Studenten in den Sturm und Drang der allgemeinen Bewegung und machte ihn, der schnell entschlossen die Feder mit dem Schwert vertauschte, zu einem begeisterten Mitgliede der „Wiener akademischen Legion“. Erst als die Feuer der Revolution erloschen, kehrte er zu den Studien und zu seiner Muse zurück und gab sich beiden mit erneuertem Eifer hin, bis er, durch Rücksichten der Pietät gegen seine unbemittelten Eltern bewogen, sich zur Annahme einer Lehrerstelle an einem Gymnasium zu Wien entschloß, von wo er später in gleicher Funktion nach Graz versetzt wurde. Im Jahre 1855 folgte er von dort aus einem an ihn ergangenen Rufe als Professor an das Gymnasium zu Triest, in welcher Thätigkeit er elf Jahre wirkte, um alsdann in Folge eines sich schnell verschlimmernden Unterleibsleidens, an dem er noch heute laborirt, um Enthebung aus seiner Stellung zu bitten, ein Gesuch, welches ihm in gerechter Würdigung seiner dichterischen Leistungen mit verdoppeltem Ruhegehalt gewährt wurde. Eine zu dem Gnadengehalt inzwischen hinzugetretene, nicht unbedeutende Schenkung seitens einer für Hamerlings Poesien begeisterten Dame in Wien setzte ihn in den Stand, ausschließlich seinen dichterischen Arbeiten zu leben. Er hat seitdem seinen Wohnsitz in Graz.

social-politischen epischen Dichtung in Deutschland. Seine Epik läßt sich nicht genügen an der Entfaltung groß angelegter Zeit- und Völkergemälde; sie sucht hinter dem Schleier das Wesen, indem sie dem Dichten das Denken gesellt; sie steigt hinab in die Tiefen nicht nur der Geschichte sondern auch des Menschengeistes, und vor ihrem Zauberwort zerreißt der Vorhang zwischen dem Sonst und dem Heute: wir glauben mit dem Dichter in dem Rom der augusteischen Kaiser, in dem Münster der Wiedertäufer zu wandeln, und doch sind es die Fragen und die Kämpfe unserer Tage, die religiösen, die socialen, die politischen, welche uns hier im Spiegel einer gedankenvollen Dichtung entgegentreten. Was uns in der unmittelbaren Nähe der Gegenwart hart und abstoßend berühren würde, hier erscheint es uns verklärt, aber darum nicht minder wahr in dem milderen Lichte des Geschichtsbildes; der Dichter hat es uns menschlich näher gebracht, indem er es in eine zeitliche Ferne rückte und es mit seinen Gedanken tiefsinnig umspann. So wird das Epos Hamerlings, gemäß der Richtung unseres Jahrhunderts auf die Reflexion, zu einer den geistigen Inhalt des modernen Lebens wiederspiegelnden, großartigen Gedankendichtung; seine Muse hat einen düsteren, dämonischen Zug, aber es wohnt doch Hoheit, Größe und eine geheimnißvolle Schönheit auf ihrer Stirn; sie entrollt uns wolkenverhängte Nachtgemälde, aber an ihrem Himmel blitzen durch die Wolken die ewigen Sterne menschheitlicher Ideen auf.

In Hamerling's Dichtungen gewinnt der philosophische Zug, der seit Lenaus unklarer Skepsis durch die gesammte österreichische Lyrik geht, zuerst einen abgeklärten,

nicht selten monumentalen Ausdruck. Das gilt freilich noch nicht von seinen frühesten Schöpfungen, die mehrfach eine gewisse verschwommene Sentimentalität athmen; in der äußeren poetischen Form und der inneren Gliederung weisen auch sie zwar oft wahrhaft vollendete Schönheitslinien auf, aber ihrem geistigen Gehalt, ihrer Empfindungsweise nach erinnern sie noch allzu stark an die Zwielichtpoesie Lenaus und Grüns.

In diese Kategorie gehört vor allem Hamerling's Erstlingswerk „Ein Sangesgruß von der Adria" (1857), mit dem er, siebenundzwanzig Jahre alt, vor das Publikum trat. Nur in einigen der hier zusammengestellten Lieder ahnen wir die Bedeutung ihres Verfassers. Im ganzen betrachtet, gemahnen sie noch an den unausgegohrenen Most einer leidenschaftsvollen Lyrik.

Den Uebergang von der Gährung zur vollendeten Klärung, vom Most zum perlenden Wein bezeichnen in der dichterischen Entwickelung Hamerlings das kleine Epos „Venus im Exil" (1858) und die Sammlung von Jugendgedichten „Sinnen und Minnen" (1860).

Die erstgenannte Dichtung, eine in schwungvollen Oktaven sich ergießende Apotheose der Sehnsucht, darf als präludirender Accord nahezu der ganzen nachfolgenden Poesie Hamerling's betrachtet werden, die fast durchgehends auf dem Kothurn der elegischen Ideendichtung einherschreitet. Der Dichter beabsichtigt, wie uns ein hinzugefügtes Nachwort ausdrücklich auseinandersetzt, in diesem Gedicht die Versöhnung des Einzellebens mit dem Allleben poetisch zu verherrlichen; er will „das Bild menschlichen Strebens in seinem Verlaufe" darstellen;

er will zeigen, wie der strebende Mensch, Schönheit und Liebe ersehnend, sich allmählich vom Banne „kreatürlicher Beschränktheit" losreißt und im Tode endlich in die Harmonie des Allseins übergeht. Aber diese Idee liegt hinter einem Wust romantischen Beiwerkes leider so tief verborgen, daß die Dichtung es zu einer künstlerischen Wirkung nicht zu bringen vermag. Gedankenwolken in bengalischer Beleuchtung! Das Bild der Göttin tritt hinter diesen Wolken nicht prägnant genug hervor.

Ist „Venus im Exil" allegorisch, so sind die in „Sinnen und Minnen" zusammengefaßten lyrischen Gedichte vorwiegend symbolisch gehalten; sie variiren in immer neuen Liederblüthen das Thema der „Venus im Exil": die Sehnsucht nach einer versöhnenden Lösung der tausend großen Lebensräthsel; diese Sehnsucht tönt uns aus den Liedern, aus den Oden, den Sonetten und Elegien entgegen. Aber es ist, wie gesagt, nicht mehr die in den Irrgängen der Mystik tappende Allegorie der „Venus im Exil", es ist vielmehr eine schon wesentlich geklärte, ächt symbolische Poesie, welche sich hier in den mannichfachsten lyrischen Metamorphosen offenbart. Diese Gedichte lehnen sich dem Inhalt nach an die Schiller-Hölderlin'sche Elegik, der Form nach an die plastische Architektonik der Platen'schen Dichtweise an. Ueberall lebt in ihnen ein fast divinatorisches Naturgefühl; überall bekunden sie ein begeistertes Pathos für die höchsten Aufgaben des Menschenthums; überall spricht aus ihnen eine feurige, nach Vergeistigung ringende Sinnlichkeit. Wahre lyrische Perlen von symphonischem Schmelz finden sich unter den hymnenartigen Gesängen, welche, in freien

Rhythmen dahinwogend, etwas von dem erhabenen Geiste der Psalmenpoesie athmen. Wie reich und stolz schreitet z. B. das nachfolgende Gedicht einher:

Die Vögel.

Selig sind die Geflügelten;
Denn sie wohnen im Elemente des Klanges.
O Mutter Erde, wie du
Die Blumen theilen mußt mit dem Hades,
So mit dem Aether die Vögel.

Ich preise sie,
Die Leichthinschwebenden, immer Beweglichen,
Die Losgelösten vom Mutterbusen, woran
Wir anderen Kinder
So ängstlich kleben; sie aber vertraun sich
Dem starken Vater, dem Aether,
Der in der Höhe sie tränkt mit seinem Herzblute,
Dem Lichte, und stärkt auch die Brüste der Schwächsten.

Licht aber ist Klang. Wer einmal saugt das Licht,
Dem fließt auch süß der Ton, und Klanggewaltige sind
Auch Drachenbekämpfer. Apollo führt
Die Lyra wie den Bogen.
Es singt der Vogel und stürzt,
Der glanz- und klangfrohe,
Feindselig ewig herunter auf den Wurm,
Der stumm ist und im Dunkel dahinkreucht.

Wann endet aber die Kampfesnoth? Die höchste Kraft
O siehe, sie ist auch immer gesellt
Der höchsten Sehnsucht nach Ruhe.
Steig auf den Gipfel der Andes und blick empor!
Siehe! den Blick überflügelt der Kondor;
Hoch über dir zerrinnt er,
Ein schwarzer Tropfen, ins blaue Luftmeer.

Aufwärts reißt ihn nach seliger Stille der Drang
Ueber den ewigen Kampf der Kleinen, und so
Stürzt er einsam empor
Ins himmlische Luftelement und schläft
Geruhig auf seinen Schwingen.

Hamerling, der Lyriker, überrascht nicht durch eine so ausgeprägt besondersartige Physiognomie wie der sich später in ihm entwickelnde Epiker. Es fehlt ihm eine in die Augen springende Eigenart. Woraus erklärt sich denn aber die große fesselnde Kraft der Hamerling'schen Lyrik? Zunächst ohne Frage aus dem vollendeten Schönheitsmaße des dichterischen Ausdrucks, welchen diese fast durchweg klassisch gerundeten und akademisch geglätteten Poesien bekunden, sodann aber auch aus der ethischen Höhe des Standpunktes, von dem aus der Dichter seine Gegenstände wählt und poetisch gestaltet, namentlich aber aus dem Umstande, daß es überall ein hochgebildeter, selten reicher Geist ist, der uns hier seine fein umrissenen Spiegelbilder bietet. Nicht blos das Charakteristische, das markant Eigenartige und Physiognomievolle hat seine Berechtigung in der lyrischen Poesie; gleichberechtigt neben dem Individuellen steht in ihr das Universelle; ja, je höher die geistigen Strebeziele, je umfassender die Bildungselemente eines Poeten, desto universeller das Gepräge seiner Lyrik! Ein Freiligrath'sches Gedicht trägt in der Regel viel mehr von der Besonderheit und dem individuellen Colorit seines Urhebers an sich als ein Goethe'sches, und das gereicht ihm gewiß nicht zum Nachtheile, aber wer wird darum den universellen Goethe unter den charakteristischen Freiligrath rangiren wollen?

Es soll Hamerling nicht mit Goethe in eine Linie gestellt werden — durchaus nicht! Es soll nur an einem in die Augen springenden Beispiele dargethan werden, daß es keineswegs eine abfällige Meinung von der Hamerling'schen Lyrik bekundet, wenn man ihr eine kräftig herausgebildete individuelle Physiognomie abspricht, sie aber mit Entschiedenheit unter die universelle Lyrik im Sinne Goethes und verwandter Geister rubricirt.

Bereits auf einer imposanten Höhe steht unser Dichter in seinem „Schwanenlied der Romantik" (1862), einer grandiosen Threnodie, welche in der Form der alten Nibelungenstrophe einem elegischen Gedanken Ausdruck leiht, dem Gedanken: die Entwickelung der Kunst und Poesie in unserem dem Verstandesleben und seiner Propaganda einseitig zugewandten Jahrhundert könne mit der wachsenden Civilisation nicht gleichen Schritt halten; eine Zeit müsse kommen, wo das Raffinement des Verstandes jeder künstlerischen Bestrebung durch Verdumpfung des Gemüthes und Ertödtung der Phantasie allen Boden unter den Füßen wegziehen werde. Der Dichter mahnt die Gegenwart durch schreckende Visionen der Zukunft von dem Wege zu einer kalten Verstandesautokratie ab und weiß diesen Grundgedanken seiner Dichtung durch Schwung der Dialektik und des sprachlichen Ausdrucks in ein überzeugendes Licht zu rücken. Er führt uns im Sternenglanze, vorüber an Palästen und Domen, durch die Straßen Venedigs und läßt angesichts der historischen Denkmäler der Lagunenstadt die Bilder versunkener Zeiten vor uns auftauchen: die verschollene Wunderwelt des Orients, die Schatten der

dahingegangenen hellenischen Größe und der romantische Reiz des Mittelalters erheben sich gestaltenreich vor unsern Augen aus dem Staube der Vergangenheit. Aber der anbrechende Tag mahnt den Dichter an die Errungenschaften unserer Tage: die Schönheit ist dahin — das Wissen regiert. Da steigt vor der dichtenden Phantasie Vision um Vision herauf: alle die großen Erfindungen der Neuzeit und in ihrem Gefolge die Herrlichkeiten des Lebens von heute ziehen an unseren Blicken vorüber. Aber die Dichtung lüftet den Vorhang und zeigt uns im Zeitenhintergrunde das Gespenst des Materialismus. Nun tritt der Poet, gegenüber den Idolen seiner Zeit, mit den Idealen seines Herzens hervor, welche Schönheit und Freiheit sind, und schließt nach einem Hochgesang auf Deutschland mit der Mahnung an dasselbe, das Banner der Ideale hoch zu halten:

Hoch halt es unter den Völkern und walle damit voran
Die Pfade der Gesittung, der Freiheit und des Rechtes Bahn!

Im „Schwanenliede der Romantik" tritt uns unter den Hamerling'schen Dichtungen zuerst eine größere Objektivität der Anschauung in streng lyrischer und daher einheitlicher Form entgegen, Vorzüge, welche dem Dichter nunmehr sofort den hervorragenden Rang unter den kontemporären Sangesgenossen anweisen und ihn von nun ab unbeirrt aufsteigen lassen zum Gipfel seines künstlerischen Ruhmes.

Das geschah zunächst, indem er sich einer anderen Dichtgattung zuwandte: Mit der tiefpoetischen Kanzone „Germanenzug" (1864) verläßt Hamerling das Gebiet

der Lyrik und lenkt in die Bahnen der Epik ein, indem er, von der Lyrik nur die kunstvollere Form und den Schmelz der Stimmung beibehaltend, hier zuerst sein großes Gestaltungs- und Gruppirungsvermögen zur Geltung bringt, wenn auch zunächst noch in engeren Dimensionen. Der „Germanenzug" ist ein ächt nationales Gedicht von höchst conciser Komposition und edler Abrundung: Mutter Asia weissagt dem jugendlichen Führer der Germanen, dem blonden Teut, gerade in dem Augenblicke, wie er seine Stämme über die Grenzen Europas führen will, die Schicksale, welche sein Volk in der neuen Heimat erwarten, eine Weissagung, welche in dem klangvollen Strophengebäude der Kanzone den deutschen Sinn treffend charakterisiert — den deutschen Sinn, in welchem, wie Mutter Asia verkündet, immer Thatkraft und Begeisterung mit Träumerei Hand in Hand gehen werden. Der Dichter eröffnet dem Teut und seinem Stamme einen Fernblick in die kommenden Zeiten deutscher Geschichte, die für den Leser längst vergangen sind, und macht sich zum begeisterten Interpreten der Mission, welche Teut und seine Kinder für alle Zeiten zu erfüllen haben:

Freiheit, Recht und Licht und Liebe —
Das sind die letzten, vollerglühten Flammen
Des Urlichts; sie zu schüren allzusammen
In eine Glut im hadernden Getriebe
Des Völkerlebens, das ist deine Sendung,
Volk Odins, das ist Menschenthums Vollendung.

Wenn Hamerling in seinen bisherigen Dichtungen das Ideal als Ideal gefeiert und Psalmen zur Feier der Schönheit angestimmt, so schlägt er in seiner nächsten,

im dramatischen Blankvers abgefaßten Schöpfung, dem „Ahasverus in Rom“ (1866), den entgegengesetzten Weg ein: er feiert nunmehr die Schönheit nur indirekt; an die Stelle des Ideals setzt er im „Ahasver“ das Nichtideal; in farbenprächtigen und kunstgewaltigen Schilderungen entrollt er uns bedeutsame Gemälde von der Gemeingefährlichkeit eines Genußlebens, welches in der Verkennung und Mißachtung der geistigen Ziele des Menschenlebens wurzelt, im gedankenlosen Materialismus und modernen Epikuräismus. Nicht mehr wie in seinen früheren Dichtungen wirbt er dem Ideal Schüler und Anhänger durch direkten Aufruf zu den Fahnen der Schönheit; er geht vielmehr seinen ethischen und ästhetischen Zielen nach, indem er uns das Böse und Häßliche in abschreckenden Bildern vor's Auge führt und so vor demselben eindringlich warnt. Sein Weg zur Verherrlichung des Guten und Schönen ist also hier ein negativer im Gegensatz zu dem positiven seiner früheren poetischen Schöpfungen.

Verherrlichte Hamerling in „Venus im Exil“ und in „Sinnen und Minnen“ die ideale Welt des Gemüthes in rein subjektiver Weise, sang er im „Schwanenliede der Romantik“ ein Klagelied darüber, daß eben diese ideale Welt in den praktischen Bestrebungen unserer Tage immer mehr dahinschwinde, so schenkt er uns im „Ahasver“ das objektive Bild eines Menschenlebens, welches mit genußsüchtiger Selbstliebe die Heiligthümer des Gemüthes untergräbt und zertrümmert. Aber dennoch tritt uns dieselbe Hingebung an die idealen Güter des Lebens, welche in jenen früheren Dichtungen athmet,

auch hier entgegen — dort elegische Reflexionen über das Ideal und pathetische Apotheosen desselben, hier epische Schilderungen und lebensvolle Gestalten im Lichte eben dieses Ideals! Schälen wir die ethische Idee des „Ahasverus in Rom" aus der bunten Mosaik seines reichen Scenenwechsels heraus, so ergiebt sich uns als allegorischer Kern der ganzen Dichtung der Satz: Die ewige Todessehnsucht des Unsterblichen (das heißt der Menschheit) ist dem ewigen Lebensdrange des Sterblichen (das heißt des Einzelmenschen) gegenübergestellt — eine Idee, welche in dem lebenssatten Ahasver als dem Vertreter der Menschheit und dem genußsüchtigen Nero als dem Repräsentanten des einzelnen Menschen ihre Träger findet. Hören wir hierüber Hamerling selbst! Er sagt in dem der zweiten Auflage seines Epos beigefügten „Epilog an die Kritiker": „Es ist vollkommen wahr, was man gesagt hat, Ahasver sei in meiner Dichtung nicht, wie in der Sage, der ewige Jude, sondern der ewige Mensch. Aber ich denke, mit dem ewigen Juden weiß das Epos nichts anzufangen; nur den ewigen Menschen kann es brauchen. Es ist nicht ganz unmöglich, daß die so überaus lebenskräftige jüdische Rasse alle übrigen Rassen überdauert. Aber solange sich dieses Schicksal nicht erfüllt, solange die Angehörigen der übrigen Rassen noch in der Mehrzahl sind, kann die Idee von der Unzerstörbarkeit des Judenthums nicht eine so allgemeine, rein menschliche und welthistorische Bedeutung haben, daß ein christlicher Dichter es wagen dürfte, sie in einem Epos zu verherrlichen. Selbst wenn der Epiker das Judenthum des Ahasver sich allmählich zum reinen

Menschenthum läutern ließe, so hätte er doch immer nur ein Werk von mehr jüdisch-nationalem als allgemeinem Interesse geschaffen; denn nicht für die gesammte Menschheit ist das Judenthum Ausgangspunkt der Entwickelung. Als epischer Held kann also Ahasver nur der ewige Mensch, die sinnbildliche, unsterbliche Menschheit sein. Und die Sehnsucht Ahasvers nach dem materiellen, faktischen Tode kann (als Mythe, die nun einmal etwas bedeuten muß) nichts anderes bedeuten als die Ruhesehnsucht der Menschheit, die da ewig qualvoll ringt und strebt, während das Individuum sein Ruheziel im Tode findet. Aber sollte Ahasver wirklich die unsterbliche Menschheit bedeuten — wie es ja bisher in der Intention fast aller Ahasverusdichtungen lag —, so mußte er so alt sein als die Menschheit selbst. Darum versuchte mein Gedicht eine kühne Neuerung und identifizierte ihn mit dem ersten Menschenkinde, mit dem Erstgeborenen der Erschaffenen, mit Kain, der zum Dank und zur Strafe dafür, daß er den Tod in die Welt gebracht, von diesem verschont wird."

Das Gedicht „Ahasverus in Rom" ist ein verwegenes Hineingreifen in das wüste neronische Rom, ein trunkenes Malen mit den brennenden Farben Juvenals. Am größten ist der Dichter da, wo er schildert: gleich im Anfange der Dichtung der wilde Lärm in der Schänke Locustas, dann das bunte, feenhafte Fest in den zauberdurchwehten Gärten Neros, die Begegnung des schwelgerischen Kaisers mit der üppigen Agrippina, die Letztere im Bade, die Christen in den Katakomben — das sind mit glühenden Tinten gemalte, wahrhaft blendende Fresken,

die in der deutschen Dichtung ihresgleichen suchen. Und alle Gestalten, welche diese Fresken uns vorführen, haben plastisches Leben. Im Centrum des Ganzen steht als Prototyp seines Zeitalters Nero, der, weil ihm alles zu Gebote steht, von allem nur das Gefühl der Uebersättigung empfängt — ein titanischer Wüstling, der, hingestellt auf die weltliche Höhe des Lebens, die ganze Lust der Welt wie eine kostbare Perle in den Feuerwein des Genusses wirft. Um den Vielgefürchteten aber welch ein bunter Kreis meisterhaft gezeichneter Figuren! So der teuflische Tigellinus, der an seiner eigenen Grausamkeit zu Grunde geht; so der philosophische Seneca, in dem sich stoische Ruhe mit epikuräischer Genußsucht seltsam paart; so die dämonische Agrippina; so der cynische Burrhus und so alle die übrigen deutungsreichen Physiognomien bis hinab zu dem germanischen Söldling, der den Tyrannen sterben sieht. Es ist wahr, Hamerling hat das Laster gezeichnet, „nah dem Punkt, wo sich's erbricht", aber ich behaupte, Hamerling ist so sittlich, so ernst wie nur irgend ein anderer Poet von den frommen Dichtern des Mittelalters an bis herab zu der bleichen, züchtigen Muse des Sängers der „Amaranth". Aber er ist so kühn, wie er ernst und sittlich ist. Er ist ebenso frei von jeder Prüderie, wie er jeder Frivolität feind ist. Denn, argumentire ich, bei der prägnant ausgesprochenen, tief ethischen Grundidee des „Ahasver" — in einem wie ungleich edleren Lichte erscheinen da die allerdings von grellen Schlaglichtern beleuchteten Scenen bacchantischen Sinnentaumels als etwa in beliebigen seichten Sensationsprodukten! Der „Ahasver" erforderte aus historischen

Rücksichten wie aus künstlerischen Principien eine scharf herausgekehrte Sinnlichkeit. Mag man an ihm immerhin die sich häufenden Orgien und Gelage kraß und keck finden — wie in aller Welt sollte anders die Idee des Ganzen episch zum Austrag kommen, die Idee, daß ein des sittlichen Inhaltes entleertes Menschendasein mit Nothwendigkeit zum Untergang führe? Man soll bei Beurtheilung eines Dichtwerkes, wie jedes Kunstwerkes überhaupt, nicht das Einzelne loslösen vom Ganzen und es als etwas für sich betrachten. Nein, nur wer die Theile im Zusammenhange mit dem Ganzen und vom Standpunkte des Ganzen aus betrachtet, nur der sieht sie in dem vom Dichter gewollten Lichte. Wohl zeigt uns die Hamerling'sche Ideendichtung, dem historischen Vorbilde gemäß, Scenen der Wollust in Fülle, wenngleich sie den schärferen und eckigeren Gestalten Suetons weichere und edlere Formen leiht, wohl bietet sie uns, wie es die ächte Dichtung soll, die volle Nacktheit des Lebens statt der albernen Verhülltheit einer irregeführten Decenz, aber überall — und da haben wir die Rettung des Sittlichen — steht hinter den Orgien, welche die Hamerling'sche Muse uns vorführt, als Sühne — Marasmus und Tod. Ist es nicht etwas wie Moderduft, das als sich ankündende Nemesis all das zügellose Treiben Roms durchweht, ohne daß die Räuchernäpfe des neronischen Hoflebens diesen Duft überduften könnten? So enthüllt sich denn, was auf den ersten Blick in „Ahasver" als Frivolität erscheinen mag, bei tieferer Würdigung geradezu als ein sittlicher Rigorismus, der, indem er uns in brennendem Colorit vor die Seele führt, wie tief der Mensch

und ganze Geschlechter, wenn sie irren, fallen können, uns einen sich von selbst aufdrängenden Schluß thun läßt auf die ursprüngliche Höhe des menschlichen Standpunktes, und hierin eben liegt die packende Tragik des Gedichtes und seine Moral. Mit dem schmählichen Ende des Tyrannen und der Hindeutung auf die kommende Zeit, die Zeit des Christenthums, schließt die großartige Dichtung versöhnend ab. Der müde Ahasver eröffnet uns einen Fernblick in die Geschichte, indem er sagt:

Eine neue Zeit
Sucht neue Helden sich auf neuer Stätte.
Der neugeborne Phönix Menschengeist,
Gen Norden fliegt er, und in freiern Lüften
Abschüttelt er von goldner Schwinge dort
Den Aschenrest des Brandes, draus er stieg.
Hinwandr' ich, wo die junge Zukunft schon
Sich machtvoll vorbereitet in der Stille.
In deine Wälder wandr' ich, o Germane,
Und wecke die Barbarenfürsten auf,
Daß brausend sie mit ihrem Völkerzug
Wie Geier sich aufs Aas des Weltreichs stürzen.
Wenn sie die Lüfte so gereinigt, werden
Sie freudig ihrer Urkraft Bündnis schließen
Mit eurer milden Lehre, und anbrechen
Wird wieder eine Zeit, wo sich das Herz
Der Menschheit hebt in neuer Lebensfrische.
Dann will zu euch ich, o ihr Männer, kommen
Und müde von der langen Pilgerfahrt,
Will ich im Schatten eures Kreuzes mich
Hinstrecken, nicht auf ewig auszuruhn —
Zu sanfter Rast ein wenig einzuschlummern.

Zu tadeln dürfte eine einsichtsvolle Kritik an diesem glänzendsten Dichtwerke Hamerling's im großen und

ganzen wohl nur Eines haben: es fehlt der Dichtung an einem eigentlichen Helden: Ahasver und Nero machen sich zum Schaden des Ganzen eine gefährliche Konkurrenz bei der Inanspruchnahme unseres Interesses. Der Gegensatz der Todessehnsucht des Ahasver und der Lebensinbrunst des Nero hat ohne Frage eine große poetische und gedankliche Berechtigung. Aber das ist theoretisch und somit innerlich. Anders stellt sich dieses Verhältniß praktisch, äußerlich: bei der Gestaltung des Kontrastes; denn das poetische Gewicht fällt bei diesem Gestaltungsprozeß allzusehr auf die Seite des Nero. Die heiße Lebenslust läßt sich in einer Reihe eindrucksvoller Situationen und Scenen plastisch herausgestalten und mit mannichfachem Farbenwechsel interessant beleuchten. Anders die Todessehnsucht! Ihr fehlt, weil sie sich nach außen hin zu wenig in Thaten und konkreten Aeußerungen manifestieren kann, alles dramatische Leben; sie bleibt abstract, schemenhaft, und so ist Ahasver, welcher der Idee der Dichtung nach doch der eigentliche Held des Ganzen ist, verurtheilt, ein körperloser Typus zu bleiben, der nur wegen der Idee da ist, die er vorstellt, nicht seiner selbst wegen. Aber nicht nur dies! Weil er nun einmal da ist und geistig, gewissermaßen als Chorus, die Dichtung beherrscht, so erdrückt er zum Theil die Wirkung des Nero-Charakters, und dieses Gegenüber einer Mannesgestalt von kräftig herausgebildetem dramatischen Leben aber innerer Armuth einerseits und einer solchen von einer gewissen Verschwommenheit der äußeren Konturen aber tiefer Innerlichkeit andererseits — dieses sich kreuzende Gegenüber bringt die Dichtung um eines der vornehmsten

ästhetischen Erfordernisse — sie hat eben, wie gesagt, keinen eigentlichen Helden.

Auf Eines sei hier noch hingedeutet, auf die kulturgeschichtliche und moderne Tendenz des „Ahasver". Hamerlings Dichtung legt uns eine Parallele zwischen den Erscheinungsformen des neronischen Cäsarenthums und gewissen Symptomen des modernen Culturlebens sehr nahe und bringt die oben angedeutete Fundamentaltendenz unseres Dichters: im Geschichtsbilde ein Spiegelbild der Gegenwart zu bieten, aufs augenscheinlichste zur Anschauung. Neben dem Glanze der epischen Schilderung ist es wohl hauptsächlich diese in der Parallele liegende kulturgeschichtlich moderne Tendenz, welcher die Dichtung ihre weite Verbreitung verdankt und welche ihr die Gewalt über die Gemüther und Geister verleiht.

Diese die Geister unterjochende Gewalt ist in hohem Grade auch der zweiten epischen Dichtung Hamerlings, dem „König von Sion" (1869) eigen; wie der „Ahasver", so gehört auch sie der indirekten Verherrlichung des Ideals an, indem sie das Nichtideal, die Verirrung des Guten, warnend schildert. „Der König von Sion" ist wie der „Ahasver" ein historisch-philosophisches Epos großen Stils. Aus dem sybaritischen Rom versetzt uns der Dichter in das westphälische Sybaris, in das Münster der Wiedertäufer, aus der Stadt gottloser Schwelgerei in die Stadt schwelgerischer Gotttrunkenheit. Die Geschichte der Anabaptisten wird uns mit lebhaften Farben auf dem Hintergrunde einer wüst bewegten Zeit vor Augen geführt, eine Geschichte, welche der Ausdruck religiöser Zeitideen ist, die, von den sittlichsten Principien ausgehend, im

Wust der Unsittlichkeit tragisch enden müssen, weil sowohl die Führer wie die Geführten unbewußt an derselben Verirrung kranken, welche sie durch gewaltsame Umgestaltung der bestehenden Dinge an den Andersgläubigen zu bekämpfen sich bestreben.

Der Kern der Dichtung ist wie im „Ahasver“ ein durchaus allegorischer. Während wir dort der Eigenliebe des römischen Cäsaren die Menschenliebe der ersten Christengemeinde gegenübergestellt sehen, finden wir hier die zwei Glieder, welche dort wie hier die ethische Allegorie bilden, in einer Gestalt vereinigt, in der Gestalt des Jan von Leyden, des sionischen Königs, welcher von heißer Begierde nach den Freuden des Lebens, doch zugleich von weltflüchtiger Gottessehnsucht erfüllt ist — eine excentrische Natur, in welcher blühende Sinnlichkeit (gleich Nero im „Ahasver“) und ascetische Entsagung (gleich Ahasver) hart nebeneinander liegen. Ein anonymer Beurtheiler des „Königs von Sion“ geht — vielleicht einigermaßen doctrinär — in der Deutung dieses allegorischen Kernes der Dichtung noch weiter: Nach seiner Ansicht schaffen sich die beiden Eigenschaften, welche den Dualismus Jans ausmachen, jede für sich, einen selbstständigen Leib, und zwar einerseits in dem prophetischen Bäcker von Harlem, welcher in seiner gottbegeisterten Ekstase mit der sittlichen Seite Jans korrespondirt, und andererseits in der mystisch-dämonischen Divara, dem Weibe des Bäckers, welche Jans sinnlicher Seite entspricht. Wie Beide, einzeln genommen, den beiden getrennten Seelenmomenten Jans gleichkommen, so repräsentiren sie nach der Ansicht unseres Kritikers in ihrer ehelichen Gebunden-

heit das unlösliche Dilemma, welches wir in Jan, der Geist und Sinn in seinem Inneren vergeblich zu versöhnen strebt, incarnirt sehen. Endlich findet unser Analytiker in der symmetrischen Gruppirung der gesammten handelnden Charaktere diese allegorische Grundidee noch weiter ausgeführt: nicht genug, daß die beiden divergirenden Seelenstimmungen Jans, die des Sittlichen und die des Sinnlichen, nach außen hin in dem Bäcker und seinem Weibe eine sich sondernde Wiederholung finden, auch die beiden in Münster zusammenströmenden Parteien, die der Puritaner und die der „Söhne des wandernden Stammes", bilden gleichsam eine Repräsentation en masse dieser beiden durch die ganze Dichtung gehenden Gegensätze. Es möge dahingestellt bleiben, ob dieser allegorische Parallelismus wirklich in der Absicht des Dichters lag oder ob er als eine geistvolle kritische Hineininterpretirung bezeichnet werden muß — jedenfalls ist die Kunst der Komposition, mit der hier die Gegensätze sich gegenübergestellt werden, eine bewunderungswürdige.

Und diese Gegensätze, wie und zu welchem Ende entwickeln sie sich? Der prophetische Ascet, der Bäcker, fällt schon im Anfang der Dichtung in Wahnsinn: Jan verliert in ihm seinen guten Genius und widersteht nur mühsam der mit Zauber und Liebestränken gegen ihn agirenden Divara, die wie sein böser Engel dämonisch neben ihm schreitet. Die Bürgerschaft von Münster erliegt den Verführungen dieses Weibes und ihrer Zigeunerrotten; endlich fällt auch Jan, nachdem er die schöne Nonne Hilla, seine Geliebte (deren ganze Erscheinung mir, nebenbei gesagt, krankhaft verzerrt und als die un-

glücklichste Gestalt der Hamerling'schen Muse erscheint) verloren, in die Netze der üppigen Divara. Schwelgerei bemächtigt sich Aller. Erschlaffung folgt dieser auf dem Fuße. Das Verhängniß bricht herein. Die Stadt wird erobert. Jan flieht in die düstere Davert, stürzt die ihm folgende Divara in den Abgrund und erdolcht sich selbst.

Das ist in kurzen Zügen die Idee des „Königs von Sion", das die fortschreitende Entwickelung derselben durch die Stadien der Dichtung. Und mit welchem berückenden Zauber tritt uns diese Idee auf dem düstern Grunde des hier entrollten epischen Nachtstückes entgegen! Die Taufe Jans in der Davert, der Bildersturm im Münster'schen Dome, die Liebesscene Jans und Hillas im Kloster, der Kampf vor der Stadt, Jans Begegnung mit der Divara im Thurm, die Gerichtsscene, die Scene im Dome, das sionitische Mahl auf dem Markte zu Münster, die wilde Orgie im Domhofe und endlich der hochtragische letzte Seelenkampf Jans und sein Sieg über sich selbst — das sind glänzende Prachtstücke dichterischer Schilderung, welche, mag eine pedantisch decente Schulkritik über sie richten, wie sie wolle, trotz ihres sinnlich glühenden Kolorits eine geradezu radikale Moral predigen. Episch am vollendetsten erscheint mir die köstliche, farbensatte Schilderung der Davert im Eingange des Gedichtes. An Schönheit ihr zunächst steht wohl die Scene der Erweckung Jans zum Propheten, wie auch seine Weihe und sein allmähliches Vordringen zur Königswürde in Sion leuchtende Beispiele Hamerling'scher Epik sind. Für am schwächsten dagegen, wenn ich die einzelnen Gesänge in ihrer Ganzheit betrachte, halte ich den

siebenten, den achten und den neunten. Der letzte, der zehnte, ist wiederum grandios.

Fassen wir nun die Charakterzeichnung im „König von Sion" ins Auge, so dürften wir dieselbe nur dann vom richtigen Standpunkte würdigen, wenn wir den Doppelcharakter der Dichtung in Anschlag bringen. Dieser Doppelcharakter beruht, wie man bereits anderweitig treffend bemerkt hat, halb auf allegorischer, halb auf realistischer Basis. Die allegorische Seite dieser Basis bildet den Kern der Dichtung und wird demgemäß durch die drei Hauptcharaktere repräsentirt, durch Jan, durch den Bäcker, durch Divara, welche (ähnlich wie Ahasver) mehr verkörperte Ideen — und hier liegt der Hauptfehler des Ganzen — als Personen von Fleisch und Blut sind. Repräsentanten der realistischen Richtung des Gedichtes sind dagegen alle Nebenfiguren — Hilla etwa ausgenommen —, welche streng episches Gepräge haben, wie auch die landschaftliche Scenerie und das Zeitkolorit sich durchweg als realistisch erweisen. In Bezug auf Beides hat sich unser Dichter im Gegensatz zu der Handhabung der Hauptcharaktere und der ganzen Fabel des Epos an die Geschichte gehalten.

Alles in allem betrachtet, dürfte der „König von Sion" im Vergleich mit dem „Ahasverus in Rom" einen leichten Niedergang der Hamerling'schen Poesie bezeichnen. Im „König von Sion" zersplittert der eben angedeutete Doppelcharakter der Dichtung allzu sehr das Interesse, um ein ruhiges Genießen der großen Schönheiten des Epos zu gestatten. Die Neigung Hamerlings zur Symbolik drängt sich hier mit allzu nackten Gliedern hervor und

wirkt in ihrer Absichtlichkeit nicht selten ernüchternd, ein Fehler, von welchem allerdings auch „Ahasver" nicht ganz freizusprechen ist, aber dort dient die allegorische Grundidee nur als Hebel zur Herausbildung der Charaktere, ohne ihnen in dem Sinne immanent zu sein wie im „König von Sion". Fällt sie dort doch nur als Schlaglicht auf die Gruppirung und die sich steigernde Bewegung des Ganzen, bleibt aber im übrigen zum Frommen der Dichtung latent.

Ein fernerer Grund zur Abschwächung der vollen Wirkung des „Königs von Sion" dürfte in der Wahl des hexametrischen Verses zu suchen sein. Allerdings beweist Hamerling in der Behandlung des Hexameters auf Goethescher Basis eine große Meisterschaft. Aber dennoch, scheint es, ist dieses Metrum, welches nun einmal den Charakter des ruhig und behaglich Schildernden trägt, nicht das entsprechende Gefäß für den gewaltig dahinhastenden, fast fiebernden Inhalt des Hamerling'schen Gedichtes, ganz abgesehen von der Principienfrage, ob das moderne Epos sich überhaupt noch des Hexameters bedienen solle, eine Frage, die meines Erachtens aus hier nicht zu erörternden Gründen mit: nein! zu beantworten ist. Wie sehr übrigens Hamerling bestrebt ist, gerade in der Form des „Königs von Sion" mehr und mehr den höchsten Anforderungen gerecht zu werden, geht aus einem an mich gerichteten Briefe des Dichters hervor. „Am beträchtlichsten", schreibt mir Hamerling dort, „sind bei neuen Auflagen meiner Werke, die in formeller Beziehung stets wirklich «verbesserte» sind, die Abänderungen beim «König von Sion», dessen Hexameter ich fortwährend

meinem Ideal eines guten deutschen Hexameters anzunähern bemüht bin, wobei dann gelegentlich auch in sachlicher Beziehung eine kleine glückliche Aenderung sich ergiebt."

Für das Verhältniß des Dichters selbst zu diesem Epos" ist noch die nachfolgende Stelle aus dem soeben citirten Briefe charakteristisch: „Den «König von Sion»", schreibt unser Poet, „wollte man anfangs neben dem «Ahasver» nicht als ebenbürtig gelten lassen. Jetzt giebt es Viele, die ihm sogar den Vorrang einräumen. Ich selbst habe für dieses Werk eine große Vorliebe, vielleicht weil ich mich schon seit meiner frühen Jugend mit der Idee desselben beschäftigte. Meines Geistes und Herzens Innerstes habe ich darin niedergelegt."

Das socialpolitische Problem, welches im „König von Sion" eine so hervorstechende Rolle spielt, tritt uns auch in der nächsten Dichtung Hamerlings entgegen, in seiner in einer kraftvollen Prosa verfaßten fünfaktigen Tragödie „Danton und Robespierre" (1871). Wir begegnen unserem Dichter hier zuerst auf dem Gebiete dramatischen Schaffens, und der kundige Beurtheiler wird gleich hinzufügen: auf einem Gebiete, dem sein Genius vollständig gewachsen ist. Die Tragödie „Danton und Robespierre" wurde, wie Hamerling in der Vorrede ausdrücklich sagt, im Hinblick auf die Bühne geschrieben, und ohne Frage hat sie einen starken dramatischen Nerv und viel theatralische Verve. Wenn man sie in eine litterarhistorische Rubrik stellen wollte, so würde man sie am besten der durch Heinrich von Kleist, Chr. Dietr. Grabbe, Friedrich Hebbel und Otto Ludwig repräsentirten kraftgenialen Richtung des modernen deutschen

Dramas anreihen; denn hierhin gehört sie durchaus mit ihrem männlich ernstem Inhalt, ihrer kernigen, energisch pointirten Form, ihrer markant hervortretenden concentrischen Idee und ihren mitunter in's Bizarre und Barocke spielenden Charakteren. Hamerling hat hier einen großen dramatischen Wurf gethan, und hat diese eindrucksvolle Dichtung sich bisher die deutsche Bühne noch nicht erobert, so liegt das meines Ermessens einzig in ihrer großen Ausdehnung, die über das gegebene Maß eines Theaterabends weit hinauswächst. Der Rothstift des Regisseurs könnte hier indessen leicht abhelfen, und abzuhelfen wäre hier eine dramaturgische Pflicht; denn gegenüber der heillosen Miß- und Afterproduction, welche französischer Einfluß auf deutschen Schreibtischen und aus deutscher Tinte nach wie vor so üppig in's Kraut schießen läßt, könnte die Hamerling'sche Tragödie wahrlich einen werthvollen Baustein bilden für den Damm, den wir aufthürmen sollten gegen den unsere Bühnen verwälschenden und verschlammenden dramatischen Import von jenseits des Rheins. Wir haben hier eine grandiose Dichtung: Das Thema des „Königs von Sion": die revolutionäre Neugestaltung der auf Egoismus und Tradition gegründeten modernen Gesellschaft wie des modernen Staates — dieses Thema tritt uns hier in dramatischer Form entgegen. Paris wird uns zu einem französischen Münster. Robespierre, überzeugt von der Infallibilität und Reinheit seiner socialpolitischen Sendung, greift, um seine Zwecke zu erreichen, nach jedem sich ihm bietenden Mittel. gleichviel, ob es ein gutes oder böses ist, und wird so bei aller Größe seiner Anschauung

grausam, unmenschlich, gottlos. An dieser tragischen Schuld geht er zu Grunde. Das ist gewiß ein großartiger, dramatischer Vorwurf, und wenn er bereits von anderen Dichtern mehrfach behandelt wurde — unter Andern von Büchner und Griepenkerl —, so stehen doch diese Bearbeitungen, soweit sie mir bekannt geworden, an eigenartiger Kraft und psychologischem Tiefblick diesem „Danton und Robespierre" des österreichischen Dichters nach. Carlyle sagt in seinem Werke „French Revolution" über Robespierre: „It is a wonderful tragical predicament —", und in der That, wie richtig dieser von unserem Dichter als Motto benutzte Ausspruch des englischen Historikers ist, das hat Hamerling in seiner Tragödie vollauf bewiesen; sie gehört zu den genialsten Revolutionsdramen, welche die deutsche Litteratur besitzt.

Einmal dramatisch im Zuge, schrieb Hamerling bereits im nächsten Jahre nach dem Erscheinen des „Danton und Robespierre" zwei weitere Bühnenwerke: „Teut" (1872) und „Die sieben Todsünden" (1873), ersteres ein Scherzspiel in zwei Akten, letzteres eine Kantate.

Schenkte uns der Poet in „Danton und Robespierre" eine social-politische Tragödie, so schuf er in dem viel verkannten „Teut" eine national-politische Komödie von classischer Signatur. Das nach Platen'schem Muster sich an das Vorbild des Aristophanes anlehnende Scherzspiel macht die Hermannsschlacht zum Spiegelbilde der großen geschichtlichen Wendung, welche auf dem Felde von Sedan allem doctrinärem Hader und allem unfruchtbaren Geschwätz durch eine große deutsche That ein Ende bereitete; „Teut" eröffnet uns mit ungewöhnlichem dichte-

rischen Scharfblick die weitesten Perspectiven nach vor- und rückwärts. Wir lernen hier eine neue Farbe auf der Palette Hamerlings kennen, die Farbe des Humors, die unser Dichter hier nicht selten in die der Satire hinüberspielen läßt. Es ist eine besondere Feinheit des „Teut", daß er die Keckheit aristophanischer Entwürfe mit den Elementen und Formen heimischer, bühnengemäßer Komik zu vereinigen wußte. Das Motiv des „verlorenen Pakets", welches in diesem Scherzspiel eine so hervorragende Rolle spielt, ist eine höchst geniale Idee, die der Erfindungsgabe des Dichters das glänzendste Zeugniß ausstellt, wie denn meines Erachtens dieses von den deutschen Bühnen, gleich „Danton und Robespierre", viel zu wenig beachtete Stück an origineller Erfindung und schlaghafter Ursprünglichkeit alle anderen Hamerling'schen Dichtungen hinter sich zurückläßt, wenngleich es sich an Tiefe der Bedeutung weder mit dem „Ahasver" noch mit dem „König von Sion" messen kann.

Tiefgründiger als „Teut" ist die Cantate „Die sieben Todsünden". Wohl in keinem anderen Hamerling'schen Produkt kommt der philosophische Kern der Gott- und Weltanschauung unseres Dichters in prägnanterer Weise und zugleich in so vollendeter Form zum Ausdruck wie in diesem geistvollen Mysterium. Die Handlung ist in kurzen Zügen diese: Der Fürst der Finsterniß versammelt die Dämonen des Unheils um sich und heischt von ihnen Rechenschaft darüber, wie sie in der Welt der Menschen das Licht, also das Gute, bekämpft haben. Bei der Beantwortung dieser Frage entbrennt ein Hader unter den Dämonen. Der Fürst der Finsterniß beschließt, um den

Streit zu entscheiden, die höllischen Geister auf die Erde zu begleiten und so Zeuge ihrer Thaten zu werden. Dies geschieht. Zuerst erscheint auf der Erde ein Chor von Pilgern, die auf dornigem Pfade zur Zinne der Vollkommenheit emporwallen. Der Dämon der Trägheit entkräftet sie in ihrem Streben. Nun ein Liebespaar — der Dämon der Hoffarth hält dem Jüngling den Spiegel der Ichsucht vor, und dieser verläßt die Geliebte. Der Dämon der Habsucht bethört durch die goldene Kugel Fortunas, die er in die Welt wirft, die gedankenlose Menge. Die Dämonen des Neides, der Völlerei, der bösen Lust, des Zornes — sie alle üben ihre Gewalt über die Herzen der Menschen, bis die Erde ein Jammerthal voll Schmerz und Elend wird und selbst der Genuß schal und blaß erscheint. Der Mensch verflucht verzweifelnd sein Dasein. Der Verzweiflung aber folgt die Erschlaffung, und der Dämon der Trägheit triumphirt. Der Fürst der Finsterniß ertheilt ihm im höllischen Wettkampf den Preis. Nun aber — und in diesem ergreifenden Schlußaccord klingt die Dichtung bedeutsam aus — weckt das Lied des Sängers in den Herzen der Menschen wieder die schlummernde Sehnsucht nach dem Göttlichen, das Wahrheit, Freiheit, Schönheit, Güte, Liebe ist. Die Genien des Lichtes kommen auf die Erde herab und verscheuchen die Dämonen der Finsterniß. So ist die Möglichkeit des Glückes den Menschen aufs neue geschenkt und ein menschenwürdiges Leben ihnen gewährleistet. — Es ist ein erhabener und erhebender Hymnenschwung in den im Schmucke der Alliteration und des Reimes einherwogenden freien Rhythmen dieser tief-

sinnigen Dichtung. Faustisches Sehnen nach dem Allumfassen und ein eigenthümlich dämonisches Colorit stempeln das Gedicht zu einem Hapaxlegomenon der deutschen Litteratur.

Wenn Hamerling in seinen Jugenddichtungen für die abstracte Verherrlichung des Schönheitsideals eintrat, wenn er im „Ahasver" und im „König von Sion" das Nichtideal als Folie für die Proklamation des Ideals verwandte und in „Danton und Robespierre", in „Teut" und den „Sieben Todsünden" ähnliche poetische Ziele verfolgte, so stellt er in dem nunmehr zu beleuchtenden Dichtwerk zuerst voll und ganz das Ideal in concreto dar und liefert damit eine Art Gegenbild zu jenen beiden großen Epen. Ich spreche von dem dreibändigen Prosa-Roman „Aspasia" (1876), welcher uns den Dichter in der vollen Freude am Schönen zeigt. Nichts von der elegischen Sehnsucht nach dem Ideal, nichts von der negativen Art der Verherrlichung des Schönen, nichts von alledem finden wir in der „Aspasia". Hier tritt an die Stelle der Sehnsucht nach dem Schönen der Besitz des Schönen, an die Stelle der Negation das Positive.

Diesmal ist es die Metropole des altgriechischen Geisteslebens, in die uns der Dichter versetzt, das prächtige Athen des Perikles. Auf eine wie glänzende Höhe des Ruhmes und der Macht eine Nation sich erheben kann, der die Schönheit zur Religion wurde, eine wie köstliche Blüthezeit ein Volk erlebt, das diesem Ideal nachstrebt — das sucht uns der Roman „Aspasia" darzuthun. In hellenischer Plastik stehen die schönheitsvollen Gestalten des damaligen Athen leibhaft vor uns: Perikles führt

mit starker Hand das Staatsruder; Sophokles schafft seine unsterblichen Dramen; Phidias und Alkamenes dichten in Marmor; Sokrates und Anaxagoras steigen in die Tiefen des Gedankens hinab, und Aspasia, die schöne Milesierin, wird dem Volke eine Vermittlerin all dieser Weisheit und Schönheit. Der Roman entwirft uns ein leuchtendes Bild des goldenen Zeitalters von Hellas, und wenn der Dichter im Eingange seines Werkes sich verleiten ließ, den kulturgeschichtlichen Hintergrund desselben mit allzu antiquarischer Genauigkeit auszuführen und zu untermalen, so wird der ausharrende Leser für diese etwas ermüdende Exposition vollauf entschädigt durch die Pracht und den Glanz der Schilderungen, wie durch die Plastik und realistische Schönheit der Gestalten, welche diese classische Prosadichtung uns in ihrem ferneren Verlaufe vorführt. Aber der Dichter ist nicht blind für die Mängel und Schäden des hellenischen Staats- und Familienlebens — trotz all seiner flammenden Begeisterung für dasselbe sieht er im voraus die Flecken der Verwesung an dem schönheitstrahlenden Leibe Griechenlands: Schönheit ohne innere Freiheit und Humanität kann nicht die letzte und höchste Stufe menschheitlicher Entwickelung sein — es gab in dem Staate des Perikles noch die Sklaverei, und unter dem weithin schattenden Scepter des schönheitliebenden Herrschers lebten nicht nur die freien Hellenen, sondern auch die als Barbaren verachteten unterjochten Völker, und so läßt uns der Dichter ahnen, daß das Ideal von Hellas gekrönt werden müsse durch das Ideal einer späteren Zeit — das Schöne durch das Gute.

Der „Aspasia" folgte das Lustspiel „Lord Lucifer" (1860). Vom classischen Boden des alten Athen trägt uns der Genius des Dichters auf schweizerisches Terrain — in eine Sommerfrische der Gegenwart und noch dazu in eine derblustige Handlung hinein! „Le chagrin est un péché" — das ist ein recht weises und zugleich recht praktisches Wort, aber es steht unserem Dichter, dessen Fuß auf den Kothurn, nicht aber in den Soccus gehört, nicht sonderlich gut zu Gesicht. Er hat nun einmal nichts weniger als das Zeug zu einem guten Lustspieldichter im modernen Sinne des Wortes — denn „Teut", dem ich ein uneingeschränktes Lob zu Theil werden lassen durfte, ist kein eigentliches Lustspiel; es steht auf der Höhe einer nationalen Idee und schwingt gegen die politischen Gebrechen unserer Zeit vom Teutoburger Walde, also von einem eminent erhabenen Standpunkte, aus die satirische Geißel. Dagegen erhebt „Lord Lucifer" den Anspruch, ein wirkliches Lustspiel zu sein, das die Concurrenz mit den Saisonproducten der modernen heiteren Muse aufzunehmen sich durchaus nicht scheut; hält doch der Dichter selbst, laut der Vorrede zu seinem Werke, mindestens die ersten vier Akte des fünfaktigen Stückes für sehr bühnenwirksam. Ein Versuch zur Beweisführung dieser Ansicht müßte indessen ohne Frage auf ein mißlungenes Experiment hinauslaufen. Der philosophisch denkende, pathetisch empfindende Dichter schlägt hier dem Lustspielschreiber ein Schnippchen über das andere. Für die komische Muse fehlt es Hamerling viel zu sehr an Naivetät und Unmittelbarkeit des Schaffens wie an realistischer Beobachtungsgabe des wirklichen

Lebens, seine ganze Produktion beruht, seinem tiefinnerlichen Naturell gemäß, viel zu sehr auf dem Medium des Gedankens, als daß er den flotten und kecken Stil eines wirklichen Lustspiels treffen könnte. Unser Poet hat mit dem „Lord Lucifer" seinem Ruhmeskranz ein neues Blatt nicht hinzugefügt. Der Adler ist ein schlechter Fußgänger; der Flügelgewaltige gehört in den Aether und nicht auf das Ackerfeld.

In seiner jüngsten Dichtung kehrt Hamerling in dieselbe griechische Sagenwelt zurück, welche ihn im Beginn seiner dichterischen Laufbahn schon einmal begeisterte; seine sinnige Märchendichtung „Amor und Psyche" (1882), welche Paul Thumann mit ansprechenden Zeichnungen geschmückt hat, bewegt sich, wenngleich in ganz anderer Weise und nach ganz anderen Zielen, auf demselben mythologischen Gebiete wie unseres Dichters Jugendpoem „Venus im Exil", und so findet sich meine Studie, indem sie von Hamerlings Dichtungen Abschied nimmt, einem Werke aus der hellenischen Mythologie gegenüber, wie sie von einem solchen ausgegangen ist. Unser Sänger lehnt sich in dieser Dichtung besonders an des Apulejus „Goldenen Esel" an, in welchem Roman uns der alte römische Dichter bekanntlich das reizende Märchen von „Amor und Psyche" überliefert hat. Es ist wunderbar, wie Hamerling sein eigenstes Naturell, seine sich zu himmelstürmendem Pathos und üppiger Sinnlichkeit, zu überschwänglicher Bildersprache und glühender Farbengebung hinneigende dichterische Natur hier gänzlich verleugnet. Es ist, als habe er den alten Menschen — richtiger den alten Dichter — aus- und einen neuen an-

gezogen; so keusch, so zart, so duftig und einfach hat er hier die liebreizende Sage vom Gott Amor behandelt. In den graziös dahingleitenden fünffüßigen Trochäen des Gedichts weht die warme, reine Luft des schönen Griechenlands, und mit bestrickender Plastik und blühender Anmuth treten die Gestalten und Situationen uns aus dem duftigen Rankengewebe entgegen, welches die Hamerling'sche Poesie eindrucksvoll um das antike Märchen zu schlingen verstanden hat. Der bedeutsame allegorische Kern der Sage von Amor und Psyche kommt in der poetischen Einkleidung, welche ihm Hamerling gegeben, voll und rein zum Austrag, ohne den geringsten Beigeschmack einer aufdringlichen moralisirenden Auslegung seitens des Dichters, wozu derartige Märchenstoffe nur allzu leicht verführen. „Amor und Psyche" ist ohne Frage das nach Inhalt und Form Bedeutendste, was unser Poet in den letzten Jahren geschaffen, und wenn es an Tiefe des Gedankengehaltes und Größe der Composition zwar hinter den beiden Hauptwerken Hamerlings, dem „Ahasver in Rom" und dem „König von Sion", zurücksteht, so wird es dagegen ohne Zweifel als das anmuthigste und menschlich liebenswürdigste unter den größeren Dichtwerken des Grazer Poeten einstweilen zu bezeichnen sein.

Und nun zum Schluß!

Robert Hamerling ist nicht nur der gedankentiefste und phantasiegewaltigste Repräsentant des gegenwärtigen österreichischen Parnasses, er ist auch einer der physiognomievollsten und eigenartigsten unter den heutigen Dichtern deutscher Sprache überhaupt. Größe der In-

tuition und Leidenschaft der Empfindung, gepaart mit jenem edlen Maße lebensvoller Schönheit, welches die Vorbedingung aller Kunst ist, sind die hervorstechenden Merkmale seines Genius. Hamerlings Talent ist ein universelles: er bewegt sich auf allen Gebieten der modernen Poesie mit den geistig-vornehmen Allüren einer in der Schule philosophischen Denkens gereiften Dichterindividualität. Seine ureigenste Domäne aber ist das von der Hoheit menschheitlicher Ideale durchleuchtete psychologische Epos — und auf diesem Boden steht er, was tiefes Erfassen der hier gestellten poetischen Aufgaben und kraftvoll-eigenartiges Durchführen derselben betrifft, bisher einzig da; hier hat er in unserer Litteratur weder einen congenialen Vorgänger noch einen ihm ebenbürtigen Nachfolger, und wenn es sich darum handelt, den Anfängen der Gedankendichtnng epischen Stils in Deutschland nachzuspüren, wird die Geschichte unseres Schriftthums nicht weit zurückzugreifen haben: der Quellpunkt dieser Richtung im Leben der modernen deutschen Dichtung heißt: Robert Hamerling.





Gottfried Keller als Lyriker.*)

Die Keller'sche Lyrik ist schwer zu charakterisiren, noch schwerer zu rubriciren; sie ist nicht anziehend im vulgären Sinne des Wortes — dazu fehlt ihr zu sehr das Anmuthige, das Melodiöse, das Erwärmende; sie ist auch nicht imposant — dazu gebricht ihr zu sehr die Größe eines bedeutenden Gedankeninhalts, die Classicität der Form und jene elementare Kraft des Empfindens und Gestaltens, bei der ein leidenschaftlich geartetes Dichterindividuum sich voll und ganz einsetzt; sie ist weder romantisch noch classisch, weder sentimental, noch monumental, weder vorwiegend Lyrik des Gefühls noch der Anschauung, noch des Gedankens; sie ist eine Lyrik, die ihrem Grundtone nach alles andere ist, nur nicht — lyrisch.

Der erste Eindruck, den der unbefangene Leser von den „Gesammelten Gedichten" Gottfried Kellers (1883)

*) Aus: Münchener „Allgemeine Zeitung (früher Augsburg)" 1884, Nr. 71. Eine Charakteristik Kellers als Novellisten wird voraussichtlich die zweite Reihe dieser „Litterarischen Reliefs" enthalten.

empfängt, ist der des Ueberraschenden, des Frappirenden, ja des Verblüffenden. Der kritische Wanderer, der gewohnt ist, in den wohlgepflegten Parkanlagen und Miniaturgärten der zeitgenössischen Lyrik spazieren zu gehen, sieht sich hier auf einmal einem ganz außergewöhnlichen Musenhaine gegenüber, der ihn ebenso chokirt wie er ihn fesselt: da bieten wipfelhohe Bäume ihre breiten wohlthuenden Schatten, aber sie sind nicht selten von Gestrüpp und Gebüsch umwuchert, dessen hortologische Zwecke man nicht begreift; da duften berauschend und aromatisch die schönsten Blumen, aber sie blühen oft auf Rabatten und Rondelen, die der Gärtner nach einer Form gestochen, welche allen Paragraphen der Gartenkunst zuwiderläuft; da treten wir in Grotten und Nischen, deren Kühle uns labt, aber die Marmorbilder, die darin stehen, sind mitunter sonderbare Heilige; häufig genug ahnen wir nur dunkel, was sie wollen; hier befremdet uns das Emblem, das sie tragen, dort das Proportionsverhältniß ihrer Glieder, ja einer oder der andere dieser steinernen Götter ist uns ganz und gar unverständlich, oder wir verstehen ihn wohl, können ihm aber die poetische Existenzberechtigung nicht zuerkennen.

Die Keller'schen Gedichte enthalten des Großen und Schönen, des Tiefen und Bedeutenden manches, Poesien von einer unläugbaren Weltweite der Perspective und von dauerndem Werthe des Ideengehalts, dichterische Kundgebungen von Goethe'schem Duft der Empfindung und Platen'scher Schönheit der Form, aber daneben stehen, wie bereits angedeutet, Erzeugnisse, die ihrem Inhalte nach unklar sind oder an organischen Fehlern

der Composition leiden, Gedichte, die uns anblicken wie Geschöpfe aus einer uns nicht adäquaten Welt, räthselhaft wie die Sphinx von Theben — sie sind ohne Frage interessant, diese Keller'schen Gedichte, aber das Interesse, das sie ihrer Mehrzahl nach erwecken, ist zunächst kein rein ästhetisches; es ist das Interesse, das man dem Experiment entgegenträgt, dem Experiment als solchem, ohne zu untersuchen, ob es sich der Grenze, jenseits welcher das Abnorme, das Pathologische beginnt, bloß nähert und dadurch an pikantem Reiz und geistiger Eigenart gewinnt, oder ob es diese Grenze überschreitet und dadurch ins Bizarre und Wunderliche fällt. Das ist das Interesse, das diese Gedichte uns einflößen, solange wir sie eben kritiklos auf uns wirken lassen. Treten wir aber in die Untersuchung ein, so ändert sich unsere Stellung zu ihnen; wir werden dann sagen müssen: die Kellerschen Gedichte bleiben nicht immer auf der normalen Seite jener verhängnißvollen Grenzlinie, und sind sie in solchen gar nicht seltenen Fällen der Extravaganz nicht bizarr, nun, so sind sie doch — dieser Euphemismus ist freilich nur ein Mäntelchen — mindestens verwegen originell; sie sind es vielfach auf Kosten des guten Geschmacks. Hier ein Beispiel, das diese Behauptung illustriren mag:

Winterabend.

„Schneebleich lag eine Leiche, und es trank
Bei ihr der Todtenwächter unverdrossen,
Bis endlich ihm der Himmel aufgeschlossen
Und er berauscht zu ihr aufs Lager sank.

Von rothem Wein den Becher voll und blank
Bot er dem Todten; bald war übergossen
Das Grabgesicht und purpurn überflossen
Das Leichenhemd; so trieb er tollen Schwank.

Die trunken rothe Sonne übergießt
Im Sinken dieses schneeverhüllte Land,
Daß Rosenschein von allen Hügeln fließt;

Von Purpur trieft der Erde Grabgewand,
Doch die verblaßte Leichenlippe thut
Erstarrt sich nimmer auf der rothen Fluth."

Dieses Sonett kennzeichnet bei aller Originalität des Vergleichs, den es zieht, die mitunter forcirte Manier unseres Dichters. Kellers Gedichte lieben das Ungewöhnliche, das Seltsame, das Barocke; sie rücken ganz Prosaisches, ja Häßliches in eine poetische Beleuchtung und behandeln Hochpoetisches mit der Nonchalance des Prosaikers; sie bekämpfen hie und da allgemein Sanctionirtes und sanctioniren dann wieder allgemein Bekämpftes — und beides oft genug mit Unrecht; kurz, sie sind — zu einem nicht geringen Theile — Sonderlinge auf dem lyrischen Parnaß.

Sonderlinge! Wohlverstanden, man kann ein warmer Verehrer eines Dichters sein, ohne sich gegen seine befremdenden Eigenarten und poetischen Unarten zu verschließen. Der Verfasser von „Die Leute von Seldwyla" und „Der grüne Heinrich", der durch diese Erzählungen auf dem Gebiete der Menschenschilderung so wohlverdiente Lorbeeren errungen, ist trotz mancher Abnormitäten des Geschmacks und der Anschauung, die in seinen Gedichten hervortreten, ein Lyriker von seltenem poe-

tischem Reize und großer geistiger Tiefe. Hätte er nichts hervorgebracht, als das sinnige „Spielmannslied", das die Sammlung trefflich einleitet, als das deutungsreiche Culturgemälde „Nachtfahrer", das phantasievolle Situationsbild „Der Kirchenbesuch", die leicht ironische Idylle „Wochenpredigt" und die reizvolle Fiction „Krötensage" — es würde genügen, ihm einen hervorragenden Platz in dem dichtenden Deutschland der Gegenwart (obgleich er ein Schweizer ist) anzuweisen, und um solcher Perlen ächter Poesie willen dürfen wir ihm schon die zahlreichen poetischen Marotten und Schrullen zu gute halten, wie wir deren u. a. — um noch einige weitere Beispiele anzuführen — in dem sonderbaren Gedichte „Die Gräber" und in der unschönen Mordgeschichte „Ein Schwurgericht" begegnen, welche letztere sehr charakteristisch mit den Worten schließt:

„Doch aus der Unthat wurde Keiner klug."

Bezeichnend für das dichterische Naturell Kellers ist die fast gänzliche Abwesenheit des Leidenschaftlichen in seinen Gedichten; wie sie sich auch äußern — in Lust oder in Leid — immer waltet eine gewisse ruhige Besonnenheit in ihnen vor. Keine hell und jach auflodernde Flamme stürmischer Empfindung, wohl aber das still und stätig brennende Feuer einer zielbewußten Begeisterung; kein üppig wucherndes Geranke in Ausdruck und Gliederung der Gedanken, wohl aber viel saftiges Mark und knorriges Holz des Geistes; nicht viel symmetrischer Sinn in Anordnung und Gruppirung des poetischen Aufbaues, wohl aber um so mehr massige Architektonik in Quader- und Marmorstil!

Das leicht gewobene Lied kann nicht die eigentliche Domäne eines so gearteten Poeten sein. Und doch sind es mitunter Klänge von wahrhaft Goethe'schem Schmelz, die Keller seiner Lyra entlockt. Man höre das Lied „Unter den Sternen“:

„Wende dich, du kleiner Stern,
Erde! wo ich lebe,
Daß mein Aug', der Sonne fern,
Sternenwärts sich hebe!

Heilig ist die Sternenzeit,
Oeffnet alle Grüfte;
Strahlende Unsterblichkeit
Wandelt durch die Lüfte.

Mag die Sonne nun bislang
Andern Zonen scheinen,
Hier fühl' ich Zusammenhang
Mit dem All' und Einen!

Hohe Lust, im dunklen Thal,
Selber ungesehen,
Durch den majestät'schen Saal
Athmend mitzugehen!

Schwinge dich, o grünes Rund,
In die Morgenröthe!
Scheidend rückwärts singt mein Mund
Jubelnde Gebete!“

Derartigen volltönenden und stimmungsvollen Liedern begegnen wir bei Keller mehrfach. Im allgemeinen freilich liebt unser Dichter den breiteren Faltenwurf des ausgeführten Situations-, Charakter- oder Betrachtungsgedichts, obgleich er die Reflexion nicht gerade oft zu umfangreicheren Excursen ausspinnt. Der Epiker über-

wiegt den Lyriker in ihm. Er liebt mehr den Griffel als den Pinsel; er zeichnet lieber als er colorirt, und wo die Farbe doch einmal vorwiegt, da ist sie doch meistens besonnen-gedämpft — das Subjective tritt hinter dem Objectiven bewußt zurück. Sagt er doch selbst:

„Die Hoffnung, das Verlorensein
Sind gleicher Stärke in mir wach;
Die Lebenslust, die Todespein,
Sie zieh'n auf meinem Herzen Schach.

Ich aber, mein bewußtes Ich,
Beschau' das Spiel in stiller Ruh',
Und meine Seele rüstet sich
Zum Kampfe mit dem Leben zu."

Diese „stille Ruhe" des „Beschauens" ist ein hervorstechendes Merkmal der Keller'schen Poesie. Große Conflicte und tiefe Tragik spiegeln sich nicht in ihr wieder. Abgründe klaffen nirgends. Das Ueberbrückende, Conciliante herrscht vor. Keller ist ein Optimist von reinstem Wasser. Die Welt, wie sie ist, ist ihm herrlich und gut:

„An dich, du wunderschöne Welt,
Du Schönheit ohne End',
Auch ich schreib' einen Liebesbrief
Auf dieses Pergament.

Froh bin ich, daß ich aufgeblüht
In deinem runden Kranz:
Zum Dank trüb' ich die Quelle nicht
Und lobe deinen Glanz."

Es ist interessant, in den Gedichten den Lebensäußerungen dieses Keller'schen Optimismus auf den ver-

schiedenen Gebieten des Denkens und Fühlens nachzuspüren. Nicht nur in des Dichters privaten Anschauungen und Empfindungen herrscht er vor und wirft selbst auf seine Trauer einen versöhnenden Abglanz:

„Ein Meister bin ich worden,
Zu weben Gram und Leid;
Ich webe Tag' und Nächte
Am schweren Trauerkleid.

Ich schlepp' es auf der Straße
Mühselig und bestaubt;
Ich trag' von spitzen Dornen
Ein Kränzlein auf dem Haupt.

Die Sonne steht am Himmel;
Sie sieht es, und sie lacht:
Was geht da für ein Zwerglein
In einer Königstracht?

Ich lege Kron' und Mantel
Beschämt am Wege hin
Und muß nun ohne Trauer
Und ohne Freuden ziehn —"

— auch in seiner Welt- und Lebensanschauung, in seinem religiösen und politischen Credo ist dieser alles ausgleichende und versöhnende Optimismus das überall durchtönende poetische Leitmotiv.

Zunächst das Religiöse! Anfangs dem Unsterblichkeitsglauben anhängend, wie dies am deutlichsten in den übrigens nicht immer geschickt gegliederten Sonetten hervortritt, ringt Keller sich mehr und mehr vom positiven Glauben an eine überlieferte Heilsbotschaft los und steht endlich auf dem festen Boden einer vollständig voraussetzungslosen geistigen Freiheit, welche wiederum vom

Sonnenglanze eines gott- und weltfreudigen Optimismus durchleuchtet ist. Hierfür enthält die Abtheilung „Sonnenwende und Entsagen" manches Bezeichnende. Man vergleiche z. B. die sonderbare Liederhieroglyphe „Rosenglaube"!

Und wie auf dem Gebiete der Religion, so ist Keller auch auf dem der Politik Optimist und Freidenker. Er ist begeistert für die Republik; die heiße Liebe zur Freiheit, der glühende Haß gegen alles Knechtswesen sind ihm Herzens- und Gewissenssache, und hier tritt er sogar aus seiner besonnenen Ruhe, aus dem objectiven Verhalten seinen Stoffen gegenüber nicht unmerklich heraus. „Der Jesuitenzug", „Das Lied vom Schuft", „Der Apostatenmarsch" und in etwas schwächerer Beleuchtung „Die Thronfolger", „Nicolai" und andere Gedichte zeigen ihn uns polemisch und — soweit sein Naturell es zuläßt — in einer gewissen Ekstase. Der ganze Zorn einer über Tyrannensinn und politische Niedertracht empörten Mannesseele athmet in diesen poetischen Freiheitsmanifesten, und nirgends waltet in ihnen ein bloß local-politischer Zug, ein lediglich schweizerisches Interesse vor; es sind immer allgemeine Standpunkte, auf welche er sich stellt, menschliche Fragen, welche er zu lösen sucht, ethische Ziele, welchen er nachjagt. Strophen wie die folgenden:

„Ist es ein Traumbild, das mir lacht?
Ist's Frühlingstraum vom neuen Jahr? —
Die Freiheit wandelt durch die Nacht
Mit wallend aufgelöstem Haar!

Und wandelnd späht sie rings und lauscht,
Die bleiche, hohe Königin,

Und ihre Purpurschleppe rauscht
Leis über dunkle Gräber hin.

Sie hat gar eine reiche Saat
Verborgen in der Erde Schooß;
Sie forscht, ob die und jene That
Nicht schon in grüne Keime sproß.

Sie drückt ein Schwert an ihre Brust;
Das blinkt im weißen Dämmerlicht;
Sie bricht in wehmuthvoller Lust
Manch blutiges Vergißmeinnicht. —

Es ist auf Erden keine Stadt,
Es ist kein Dorf, deß' stille Hut
Nicht einen alten Kirchhof hat,
Darin ein Freiheits-Märt'rer ruht —"

— wahrlich, solche Strophen stehen in nichts zurück hinter den besten Producten unserer politischen Lyrik von 1848, wenn auch das stolze Erdröhnen von Helm und Schwert nicht aus ihnen erklingt, wie es im deutschen Revolutionsjahr nur in einigen wenigen Gedichten Herweghs und Freiligraths, vor 1814 aber wuchtig und stählern allein in Heinrich von Kleists tyrtäischen Gesängen klirrte.

Die Republik ist Kellers politisches Ideal; er wünscht sie allen Völkern der Erde. Einmal, so hofft er, wird eine freie Zeit kommen: dann —

„— — — in tausend Wiegen,
Hier in Gold und dort in Holz,
Wird der junge Kaiser liegen,
Freier Mütter Ruhm und Stolz,
Wird als Hirt auf Blumenauen,
Im Gebirg als Jäger gehn,
Auf des Meerschiffs schwanken Tauen
Als ein braver Seemann stehn."

Und wie denkt sich unser Dichter den Weg, auf dem wir dieses Volkskaiserthum erreichen werden? Der Optimist Keller hegt die zuversichtliche Hoffnung: nicht auf dem Wege von Blut und Eisen werde der Völkerfrühling der Freiheit, d. h. die fürstenlose Zeit der Universalrepublik, hereinbrechen, sondern auf dem des Friedens und der Eintracht. Das humoristische Gedicht „Rothe Lehre", welches schildert, wie dem „rothen" Vetter Hansen in des Baders Stube gelegentlich eines Aderlasses ein Blutstrahl auf die Nase spritzt, spricht die Zuversicht aus, daß der letzte Sieg der Freiheit „trocken" sein werde.

Die sich in diesem Gedichte bekundende Gepflogenheit, ernste und wichtige Gedanken humoristisch zum Austrag zu bringen, gehört zu den liebenswürdigsten Eigenarten der Keller'schen Muse, wie denn neben dem Epischen das Humoristische in den „Gedichten" einen besonders breiten Raum einnimmt.

Episch dem Grundtone nach sind in der Sammlung — um mit diesem Hinweis zu schließen — namentlich drei Cyklen: „Lebendig begraben", „Feuer-Idylle" und „Der Apotheker von Chamounix".

Der erstgenannte Cyklus, vierzehn Gedichte in einfachen Jambenstrophen, ist für die beiden Hauptmomente der Keller'schen Poesie — Bizarrerie und Optimismus — so bezeichnend, wie kaum ein anderes Beispiel: wir haben hier einen im verwegensten Sinne der Wortes bizarren Stoff in einer Einkleidung der Stimmung und des Gedankens, die uns den Optimismus des Dichters auf seiner höchsten Höhe zeigt: Jemand wird im

Starrkrampf lebendig begraben. „Wie poltert es!“ hebt das erste Gedicht des Cyklus an. Der Scheintodte hört, wie man ihn begräbt. Jeder andere Poet, wenn er nun einmal den krassen Stoff behandelte, würde ihn tragisch nehmen; Grauen und Entsetzen, Angst und Verzweiflung wären die natürlichen Farben, welche er dem Bilde aufsetzte — es würde eben ein Nachtstück werden, wie nur eines. Denn wo in der Welt ist ein haarsträubenderer Stoff? Ganz anders unser schweizer Poet! Er malt zwar die fürchterliche Situation; er malt sie mit wenigen Strichen, anschaulich und ans Herz greifend, aber er nimmt dem Stoffe alles Grausige und Beklemmende, indem er ihn — ächt Kellerisch! — philosophisch-optimistisch behandelt und mit einem sanften Rosenroth retouchirt.

„Ich fühle nicht die Glieder, die erstarrten,
Doch heiter glimmt die stille Seele mir!
— — — — — — — — — — — — — — — —
Den herbsten Kelch des Lebens will ich kosten —
Halt mir das Glas, o Seelentrost, Humor!“ —

monologisirt der verschüttete Philosoph unter dem Rasen. Es folgt nun eine Reihe von Betrachtungen des Lebendig-Todten, wobei Gedichte verschiedenen Inhalts herausspringen: theils zwischen Resignation und Wehmuth schillernde Genrebilder — Phantasien darüber, wie der Frühling da oben über dem Eingesargten wohl blühen und grünen mag, dämmernde Erinnernngsbilder aus seinem Leben — theils aber Selbstgespräche allgemeiner Natur, die häufiger ins Humoristische als ins Elegische spielen. Endlich stirbt der Begrabene:

„Fahr hin, o Selbst, vergängliches Idol!“

Die Voraussetzungen des Gedichts sind gewiß so barock wie nur möglich; es ist etwas Pathologisches in dem hier behandelten Vorwurfe, aber der Humor, der in diesen Strophen rieselt, ist das Gegengift, welches das Gift des Sujets neutralisirt. Die Wirkung dieses „Lebendig begraben" ist — wunderbar genug! — eher eine erhebende, beruhigende, als eine niederdrückende, aufregende — gewiß ein Beweis dafür, daß der Optimismus unseres Dichters durch keinen noch so düsteren Stoff todt zu machen ist.

Auch die „Feuer-Idylle" ist in gewissem Sinne charakteristisch für ihren Verfasser; sie schildert den Brand eines Bauernhauses mit allen Détails — aber nicht schaurig-schön im Stile des Pathetikers, sondern mit dem ruhigen Behagen des Idyllendichters, mit einem tröstlichen Ausblick in die Zukunft.

Endlich: „Der Apotheker von Chamounix"! Eine Purification von Heinrich Heine's Seele, ein wüster, wilder Hexensabbath, in dem die Raketen des Witzes und des Humors, aber auch die Torpedo-Minen der Satire knallen und fliegen, ein wahrer Carneval der Phantasie! Hier sind grandiose Einzelheiten von brennender Farbenpracht, Feuerwerkspuffer von blendender Leuchtkraft. Heine's und seiner Walküren Auferweckung vom Schlafe des Todes, sein Aufflug zum Montblanc, wo er hoch in den Lüften als ein „in Eis gesetzter trauter Herr und Zeitgenosse" ewig thronen soll — diese und andere Schilderungen sind glänzende Zeugnisse einer ungewöhnlich ausgiebigen dichterischen Imagination, aber die ganze groteske und burleske Walpurgisnacht, welche in diesem

„Apotheker von Chamounix“ auf den Besen der Romantik reitet und um die Brillantfeuer des Humors tanzt und tollt, wird längst verweht und zerstoben sein, wenn die Gedichte, in denen unser Poet sein Bleibendes geleistet, vielleicht erst anfangen werden, sich anzusiedeln und zu befestigen in dem bekanntlich schwer zu erobernden Bewußtsein der Wenigen unter den Gebildeten, welche heute noch für poetische Hervorbringungen empfänglich sind. Die obige Skizze hat sich befleißigt, auf dieses Bleibende in den Gedichten Gottfried Kellers in flüchtigen Andeutungen hinzuweisen.





Emanuel Geibel.*)

Gedenkblatt auf ein frisches Dichtergrab.

„O Tod, du bist der wahre Fürst der Welt,
Der Priester bist du, der mit reinen Händen
Den Kranz der bleichen Stirn vermag zu spenden
Und heil'ge Namen schreibt an's Sternenzelt."
Emanuel Geibel.

„Und eine Krone ist gefallen vom Haupte eines Königs! Und ein Schwert ist gebrochen in der Hand eines Feldherrn! Und ein hoher Priester ist gestorben!" Börne schrieb diese Worte, als Jean Paul die Augen geschlossen, in seiner berühmten Denkrede. „Ein hoher Priester ist gestorben!" In welchem Momente dürften wir diesen Klageruf mit mehr Fug und Recht wiederholen, als in diesem? In dem alten Lübeck, der ehrwürdigen Hansastadt an der Trave, steht ein hochgegiebeltes Patricierhaus; der Thurm von Sanct Jacobi wirft eng nachbarlich seinen Schatten darüber. Heute klagt wohl die eherne Stimme auf dem Glockenstuhle ernst feierlich ins Land hinaus; denn da unten in dem alten Giebelhause liegt ein Dichter auf der Bahre. Die

*) Aus: Münchener „Allgemeine Zeitung (früher Augsburg)" 1884, Nr. 101.

Trauerglocke von Sanct Jacobi ist heute der Mund von ganz Deutschland: Emanuel Geibel ist todt. Ein hoher Priester ist gestorben! Geibels Priesterthum war das Hohepriesterthum des Schönen. Kein Wort bezeichnet ihn so treffend wie das Wort: Hohepriester, und nicht Einer auf dem heutigen deutschen Parnaß hat ein Recht auf dieses Wort — außer ihm. Aus dem Mittelpunkte seiner religiösen und ethischen Ueberzeugung heraus floß von jeher der Quell von Geibels Dichten, und die Sprache der Weihe war seine eigenste und natürlichste Sprache, die Sprache einer gehobenen Empfindung, die das eigene Herz zum Herzen der Menschheit erweitert. Er war ein Hohepriester der Menschheit.

Der Tod Emanuel Geibels bedeutet uns Allen viel Leid und Weh, uns Allen, die wir noch den Glauben haben, daß der Dichter, wofern er ein ächter ist, ein vom Himmel bevollmächtigter Freudenbringer und Tröster ist. In uns Allen, Alten und Jungen, klingt bei der Trauerbotschaft von Lübeck eine Saite schmerzlich an, die uns fernes Erinnern aus Kindheit und Jünglingsjahren wachruft und doch tönt wie der vertraute Laut von gestern und heute. Das ist es ja eben: Geibel ist unter uns der Dichter, der nach der räumlichen wie nach der zeitlichen Breite des poetischen Wirkens und Waltens hin sich den glücklichsten nennen darf unter all seinen Mitstrebenden. Frage Jeder sich selbst! Was knüpft sich nicht alles für die Generation, die heute auf der Höhe des Lebens steht, an den Namen Geibel! Geibel war auf der Schulbank unser Ideal — seine ersten sentimentalen Liedergaben waren in Aller Händen, und unser

jugendlicher Pegasus, schüchtern und doch selbstbewußt, entflammte sich an diesen melodischen Strophen einer blonden Muse. Geibel war bei den schäumenden Krügen der alma mater unser Heros — seine patriotischen Lieder, seine Sonette für Schleswig-Holstein elektrisirten die Jugend, und unsere Herzen entzündeten sich an dem bestrickenden Pathos seiner Lyrik. Geibel war in den süßen Freier- und Bräutigamsmonden unser Vertrauter — die Einzig-Eine sang seine Minneweisen, und wie Goldschnittabglanz der „Juniuslieder" lag es über unserem bräutlichen Empfinden. Geibel ist heute, in den reifen Tagen der Manneshöhe, unser Freund — seine tiefgedachten Odendichtungen, seine grandiosen vaterländischen Hymnen, seine formvollendeten Dramen sind längst Eigenthum seines Volkes; nach ihnen greifen auch wir, Erhebung und Erholung suchend, in den Stunden der kampfes- und arbeitsmüden Stimmung. Wie uns aber seine Dichtungen durch alle Stadien des Lebens begleiteten, so haben sie auch alle großen und bedeutsamen Strömungen der Zeit, die wir durchlebt, in sich aufgenommen, in sich ausgeprägt: kein nationaler Gedanke der letzten vier Decennien, der nicht in Geibels Dichtungen einen monumentalen Ausdruck, kein weltbewegendes Ereigniß unserer Tage, das nicht in ihnen ein eigenartiges Echo gefunden, keine menschheitliche Angelegenheit, liege sie nun im Centrum unserer Zeit oder streife sie nur ihre Peripherie, zu der Geibel nicht dichterisch Stellung genommen!

Und heute bedeutet der schattende Lorbeer in den greisen Sängerlocken den Todtenkranz. Die Harfe Geibels

ruht für immer; kein verlorener Klang tönt mehr aus ihren Saiten. Es kann nicht meines Amtes sein, bei noch offenem Sarge des Meisters einen kritischen Gang durch die Reihe seiner Schöpfungen zu unternehmen. Diese Zeilen wollen nichts als den Todten ehren. Aber wie es Gemälde, Bildwerke giebt, von denen der Enthusiast, wenn er sie höchlich loben will, nur sagen kann: „Seht, so sind sie!", so giebt es auch Menschen, die nur zu erscheinen brauchen, um zu erwärmen und zu imponiren, und Geibel war deren Einer. So will ich denn die tactlose Stimme des vorlauten Lobes schweigen lassen und nur auf die Werke des Dichters hinweisen. Blickt hin: da ist der Mann!

Nun ist es aber ein seltsames Ding: des Dichters Werke, zumal des Lyrikers, sind der Dichter selbst. Und so werden wir von dem Dichter reden, wenn wir auch nur von seinen Werken reden.

Wohl der ausgeprägteste Zug in Geibels Dichtungen ist der einer geistigen Vornehmheit im besten Sinne des Wortes — einer Vornehmheit, deren Seele eine sublime Gesinnung und deren Leib die Schönheit ist. Das edle Maß des geistigen Gehalts und die harmonischen Linien eines fein geschulten Formgefühls charakterisiren unseres Dichters Werke. Eine markant ausgemeißelte individuelle Physiognomie aber geht Geibel ab. Das Eine wird bedingt durch das Andere: eine je höhere Staffel geistiger Schulung der Mensch erklimmt, desto mehr schwinden die persönlichen Besonderheiten; der Patricier ist viel seltener ein Original, als der Plebejer. Das Akademische schließt das Elementare und Ursprüngliche,

das Kraftgeniale aus, und so kann es nicht befremden, daß manches Talent, das an geistiger Bedeutung unter Geibel steht, ihn an eigenartiger Signatur übertrifft.

Neben dem Zuge edler Vornehmheit ist es ein anderes Merkmal, das unseren Sänger charakterisirt: Geibel ist vorwiegend Eklektiker, aber einer von feinstem Schliff, ein klassischer Eklektiker, der sich mit dem edelsten Geiste des Hellenismus nährte und die akademischen Elemente der Schule, durch die er ging, durchweg in eigenes Fleisch und Blut umsetzte.

Die Entwickelungslinie Geibels bietet das erfreuliche Bild des ununterbrochenen, stätigen Aufsteigens, einem klar bewußten Ziele entgegen. Seine in acht Bänden erschienenen „Gesammelten Werke" (1883) rücken uns eine großartige Stufenleiter künstlerischen Werdens und Wachsens vors Auge, wie sie sich in einem dichterischen Werdegange wohl nur selten so imposant beurkundet. Mit dem empfindsamen Liede und den Aeußerungen einer im traditionellen Kirchenglauben gefangenen Empfindungswelt beginnend, schwang sich die Geibel'sche Muse zu immer höheren Zielen auf und erfüllte sich mit immer reiferem und tieferem Gehalte. Mit der Klärung des Gehaltes aber hielt die Veredlung der Formen gleichen Schritt. Die melodischen Lakonismen des anakreontischen Liedes, die Geibels Jugendlyrik kennzeichnen, vertieften und verdichteten sich mehr und mehr zu feinsinnigen Gedankendichtungen und markigen Situationsbildern: Oden von volltönendem Psalmenschwung reihen sich an Hymnen von seltener Formenschönheit, und das dichterisch verklärte Geschichtsbild tritt immer mehr in

den Vordergrund. Die Lyrik war ein zu enges Gefäß für den reichen Inhalt des Geibel'schen Geistes. Eine auf klassische Ziele gerichtete Dramatik trat allmählich in den Vordergrund seines Schaffens, und daneben schritt endlich in den Jahren nationalen Aufschwungs, namentlich 1870 und 1871, jene patriotische Kriegs- und Friedenslyrik einher, in welcher nicht nur die Geibel'sche Poesie, sondern die moderne deutsche Lyrik überhaupt einen ihrer schönsten Triumphe feierte.

Man hat unserem Poeten oft genug den Vorwurf schwächlicher Empfindsamkeit gemacht; man hat ihn den Dichter der Backfische par excellence genannt. Diesen Vorwurf konnten nur Flachheit und Neid erheben. Geibels Gedichte weisen zahlreiche Blätter auf, die als wahre Manifestationen eines kraftvoll männlichen Geistes und einer energievollen poetischen Initiative bezeichnet werden müssen. Aber es ist heutigen Tages ja leider das Loos des Zarten und innig Empfundenen — und an Proben dieser Art sind die Geibel'schen Dichtungen gottlob! reich genug — als weibisch und weichlich verschrien zu werden. Das Zeitalter der realistischen Verflachung und der anspruchsvollen Industrie bringt den weicher gearteten Kindern einer vorwiegend auf das Gefühl gestellten Muse wenig Sympathie entgegen.

Geibel ist von der Kritik niemals verhätschelt worden. Der junge Lübecker Poet hatte mit seinen Erstlingsgedichten einen schweren Stand. War in den vierziger Jahren doch alles Tendenz in Litteratur und Kritik! Eine Lyrik, wenn sie nicht oppositionelle Politik oder jungdeutsche Propaganda trieb, wollte die zünftige Kritik

überhaupt nicht anerkennen, und so durfte der hanseatische Pfarrerssohn sich wenig Hoffnung machen auf eine durch die Weisheit der Recensenten verbriefte Unsterblichkeit. Aber er hat sich sein Publicum errungen — trotz der Kritik.

Mit einem Schlage gewann ihm gleich die erste Sammlung seiner Gedichte die Herzen der Jugend. Es ist wahr: Die weiblichen Backfische waren es freilich noch mehr als die männlichen, welche einen eigenen Geibel-Cultus in Scene setzten, und manche schwärmerische Mädchenfreundschaft wurde bei Mondschein und Nachtigallen-Gesang unter den Auspicien des jugendlichen Sängers von der Trave geschlossen. Ein so glückliches Debüt konnte Geibel nur zu frischem Weiterstreben auf der beschrittenen Bahn ermuthigen, und es ist interessant zu sehen, wie von Flug zu Flug seinem Pegasus die Schwingen wachsen. Tönt in den ersten „Gedichten" noch vielfach die Lyrik Goethe's und Heine's, Uhlands und Platens nach, ist ihr Werth im wesentlichen nur ein reproductiver, so kommt Geibel in den „Zeitstimmen" und den „Juniusliedern" schon vielfach in markanter Weise mit Schöpfungen eigenartiger geistiger Signatur zu Wort; sein Horizont erscheint erweitert, seine Empfindung vertieft. In den „Juniusliedern" begegnen wir den ersten Proben jener für die Geibel'sche Dichtung so bezeichnenden Schöpfungen, welche einen religiösen, einen ethischen oder moralischen Kern so durchaus in das Element der Stimmung einer bestimmten Situation umsetzen, daß das Abstracte ein Concretes und zwar ein schönes Concretes, d. h. eben Poesie wird.

Im Zenith seiner dichterischen Entwickelung steht Geibel in den „Neuen Gedichten" und den „Gedichten und Gedenkblättern". Hier potenzirt sich sein Talent in frappirender Weise; hier giebt er sein Höchstes und Tiefstes; hier tritt er neben Goethe und Heine auf die höchste lyrische Staffel des Jahrhunderts, jenen ein Ebenbürtiger, wenngleich ein ganz Anderer. Ein dichterischer Freskenmaler à la Kaulbach, hält er mit dem gewaltigen Gedicht „Babel" in schöner Absichtslosigkeit seiner Zeit den Spiegel vor, und wie hier, so blickt er überall in diesen gedankenvollen Dichtungen auf seine Zeit und das sie Bewegende; er thut es vielfach mit dem elegischen Ernste des mit dem Geiste seiner Tage unzufriedenen Sehers:

„O Fluch, dem diese Zeit verfallen,
Daß sie kein großer Puls durchbebt,
Kein Sehnen, das, getheilt von Allen,
Im Künstler nach Gestaltung strebt,
Das ihm nicht Rast gönnt, bis er's endlich
Bewältigt in den Marmor flößt
Und so in Schönheit allverständlich,
Das Räthsel seiner Tage löst —"

— dieses Wehgefühl des Fremdseins in seiner Zeit, das er dem „Bildhauer des Hadrian" in den Mund legt, blickt uns aus den Geibel'schen Dichtungen oft wie das eigentliche Herzweh des Dichters an; es verleiht ihnen einen eigenthümlichen Reiz der Passion und prägt ihnen den Adel des Schmerzes auf die Stirn. Aber neben solche elegisch erklingende Threnodien treten doch auch mark- und kraftvolle Geschichts- und Zeitgemälde, kernhafte und tiefgründige Reflexionsgedichte, wie „Geschichte

und Gegenwart" und „Mein Friedensschluß". Die energische Seite der Geibel'schen Lyrik aber documentirt sich wohl nirgends so eigenartig schön wie in jenen politischen Gedichten, die er unter dem Titel „Heroldsrufe" zusammengefaßt hat. Geibel ist der eigentliche poetische Herold unserer großen nationalen Errungenschaften. Gegenüber dem verschwommenen Programm der vormärzlichen politischen Lyrik — Herwegh, Prutz, Dingelstedt u. A. — richtete sich die patriotische Dichtung Geibels von vornherein auf ein festes, scharf umrissenes und klar gestecktes Ziel. Geibel sah in dichterischer Divination unsere nationalen Geschicke voraus: die „verschollenen Reichskleinodien" funkeln überall aus den Tiefen seiner vaterländischen Lyrik vor 1870 in der Beleuchtung der Ahnung herauf, und als Kaiserkrone und Kaiserscepter uns endlich wiedergewonnen waren, da verherrlichte er die neue Größe Deutschlands in Strophen von wahrhaft marmorner Classicität; sein Siegeshymnus vom 3. September 1870 hat etwas von dem ehernen Cohortenschritt, mit dem einst die patriotische Lyrik Heinrich von Kleists daherdröhnte. Der politische Lorbeer gehört zu den schönsten Ehrenkränzen, die unser Poet erworben; denn er fügt den Ruhm des Sehers zu dem des Sängers.

Sänger von Gottes Gnaden ist Geibel auch in seiner letzten Liedergabe, den „Spätherbstblättern". Beleuchtung der scheidenden Sonne! Ahnung des Winters! Wohl liegt hier und da ein Hauch der Müdigkeit über diesen Dichtungen, aber er ist nur dazu angethan, den Zauber gedämpfter Stimmung zu erhöhen, den sie athmen — einen senilen Zug verrathen sie nirgends.

Das Drama ist der Gipfel aller Poesie, und bei der universellen Begabung Geibels sind es auch die dramatischen Dichtungen unseres Sängers, die den stolzen Prachtbau seines poetischen Schaffens krönen. Man hat Geibel vielfach den dramatischen Dichterberuf abgesprochen. Nichts unwahrer und kurzsichtiger als diese Behauptung! Zwar: Geibel ist kein Dramatiker, wie unsere Zeit ihn haben will, aber eine spätere wird ihn würdigen. Wenn die Fähigkeit, in die Abgründe der Menschenbrust hinabzusteigen und dort gewaltige Leidenschaften und Conflicte zu erwecken, wenn die andere Fähigkeit, plastisch herausgebildete Gestalten in eine wechselvolle Handlung zu rücken und diese Handlung durch jene Gestalten fortschreitend zu bewegen und consequent zu entwickeln, wenn diese Fähigkeiten, vereinigt mit einem hinreißenden Pathos der dichterischen Sprache, Eigenschaften des ächten Dramatikers sind, so zählt der Verfasser der „Brunhild" und der „Sophonisbe" gewiß nicht zu den letzten unter den Bühnendichtern des heutigen Deutschland. Die Denkenden unter den Verehrern unseres Dichters können nicht blind sein gegenüber den mannichfachen Schwächen der Geibel'schen Dramatik; keinen Augenblick werden sie verkennen, daß die lyrische Kraft in unserem Dichter weit größer war als die dramatische und daß seine dramatischen Schönheiten meistens nur secundäre Erscheinungen auf der primären Basis seiner Lyrik sind; sie können sich nicht verschließen dagegen, daß er in der Wahl seiner dramatischen Stoffe vielfach gegen einen der vornehmsten Paragraphen der modernen Poetik verstößt, welcher fordert: die Voraussetzungen unserer Poesie sollen sich decken

mit den Voraussetzungen unserer Cultur und Bildung; auch im Einzelnen werden sie die Mängel seiner Dramatik durchaus nicht bemänteln wollen: voll und ganz werden sie beispielsweise zugeben, daß in „Brunhild" die Abschwächung des Walkürenzornes der Heldin und das Fehlen der zauberkräftigen Tarnkappe die innere Glaubwürdigkeit der Dichtung stark beeinträchtigten, daß ferner der tragischen Katastrophe in der „Sophonisbe" die psychologische Motivirung fehlt, und daß die Lustspielprätensionen des „Meister Andrea" in einem formellen Widerspruche stehen zu seinem possen- und schwankartigen Inhalte. Aber belasten wir immerhin das Conto der dramatischen Leistungsfähigkeit Geibels mit all diesen Mängeln, so bleibt doch trotzdem noch ein imposanter Saldo zu Gunsten des Dichters, und dieser Saldo lautet: geistige Tiefe neben ächt dramatischem Leben, Größe der Conception neben stricter Consequenz der Durchführung, Plastik der Charakterzeichnung neben edler Classicität des Stils! Die heutige praktisch-industrielle Bühnen-Aera kann diesen leuchtenden Vorzügen der dramatischen Muse Geibels freilich nur wenig Geschmack abgewinnen, die Litteraturgeschichte aber wird den Dramen unseres Dichters in den Annalen des modernen deutschen Schriftthums für alle Zeiten einen Ehrenplatz anweisen.

Die Litteraturgeschichte! Sie ist es, in deren Hand das flüchtige Urtheil des Tages heute die noch unabgeschlossenen Acten über den Dichter Emanuel Geibel niederlegt. Ihr Recht beginnt in dem Momente, wo sich das Grab über dem Dahingeschiedenen schließt, und wir dürfen des Trostes froh sein: das Linnentuch, dem Dienste

unseres Todten geweiht, „ein Purpur wird's, den Keiner wagt zu schänden". Und so schließe sich denn das Grab!

Der lorbeerbekränzte Hügel auf dem Lübecker Friedhofe wird ein Leben decken, reich nicht sowohl an geräuschvollen Thaten und Glanz des äußeren Daseins wie reich an den edelsten Schätzen des Geistes und des Herzens. Die Stationen dieses Lebens, von dem still-heimathlichen Pfarrhause an der Trave, von wo es seinen Anfang nahm, bis zum schönen Griechenlande, wo es in den rauschenden Pinienwäldern am Ufer des Ilissos seine Dichterweihe empfing, vom Ilissos bis zu der Musenstadt an der Isar, wo es an der Tafelrunde des Königs Max seine reifsten Früchte zeitigte, und endlich von dort wieder heimwärts in die giebelprächtige alte Hansastadt, „zu schlafen bei den Vätern" — die Stationen dieses Lebens bedeuten ebenso viele Saatfelder für geistige Ernten. Das ist ja eben das Merkmal des Genius, daß die Welt ihm ein Bildersaal ewig neuer Anregungen ist, daß jeder neue Boden, den er betritt, ihm neue Früchte gebären muß. Solch Leben ist wahrlich des Preises werth. Und Eines noch sei gepriesen an Geibels Leben:

„Er sah mit Augen noch die Siege
Des deutschen Volks und sah das Reich
Und legt' auf eines Enkels Wiege
Den frisch erkämpften Eichenzweig."

Nun ist er todt! Wie seltsam das klingt! Helden sterben nicht: Barbarossa im Kyffhäuser schlummert nur. Geibel ist nur eingeschlummert über seinen Werken, die ja nicht sterben werden. Er lebt mit uns fort. Das ist ein freundliches Bild. Singt er doch selbst in seinem

Hymnus „An den Schlaf", der Schlummer und Tod so versöhnend in Eines webt:

„Ein heilig Bad
Bist du, o Schlummer,
Würziger Kraft voll.
Muth und Erneuung
Athmet die Psyche,
Wenn deine Woge
Sanft die bewußtlos
Schwimmende trägt
Von Leben zu Leben,
Von Strand zu Strand.

So ist der Tod
Auch ein Bad uns;
Aber drüben
Am anderen Ufer
Liegt uns bereitet
Ein neu Gewand."





Johann Ludwig Runeberg.*)

Ein Dichterportrait aus Finnland.

„Die finnische Harfe ist aus bösen Tagen gezimmert, und ihre Saiten sind aus Sorgen gewoben“ — mit diesen Worten bezeichnet ein finnisches Lied sehr treffend die Eigenart jener zugleich erhabenen und tief elegischen Poesie, in welche, hart an den Gränzen der Cultur, ein einsames und armes Volk sein Tiefstes und Innerlichstes niedergelegt hat — das Volk vom Lande der tausend Seen, wo auf zerklüftetem Granitboden sich jahrhundertelang eine Geschichte abspielte, die nur zu erzählen weiß von den Furien endloser Kriege, von den Schrecken des Hungers, von Knechtschaft und nationalem Elend.

Finnland, „die verlorene Tochter des Meeres“, ist ein Land von charaktervoller Schönheit, rauh und doch lieblich, wüst und doch wunderbar das Herz bewegend: Sumpf und Haide, Meer und Fels, darüber ein reiner, tiefer Himmel und an dem Himmel eine Sonne, die in

*) Aus: Münchener „Allgemeine Zeitung (früher: Augsburg)“, 1884, Nr. 29.

den rauhen Wintertagen dem Lande nur wenige Stunden des Lichtes schenkt, in den lauen Sommernächten aber unverrückbar in ihrer lichten Höhe steht und die Helle des einen Tages jungfräulich hinüberrettet zum andern.

In den Wäldern Suomis lebt noch ein Hauch von urweltlicher Naturpoesie: Moosbewachsene Steinkuppen ragen auf in der Einöde; wolkenhohe Föhrenwipfel überschatten düster umbuschte, schweigende Seen — das Birkhuhn, der Auerhahn fliegt ruhig darüber hin. Schön ist das Land, und ein Duft reizvoller Melancholie liegt darüber ausgebreitet, aber es ist arm, bitterarm.

In zerstreuten Hütten, die, aus Fichtenstämmen roh zusammengezimmert, oft meilenweit von einander entfernt liegen, leben die Bewohner des platten Landes; der vom Rauche des Herdes erfüllte enge Raum birgt Mann, Weib, Kinder, den Gastfreund und den im Vorüberziehen einkehrenden Bettler. Herzerschütternd ist oft die Armuth in solchen Hütten: Brod, zum Theil aus Birkenrinde gebacken, dazu ein Stück gesalzenen Fisches, das ist des armen Finnen Hauptnahrung, und unter schwerer Arbeit vergehen seine Tage: dem felsigen Boden seines Landes gewinnt er mühsam die Ackerkrume ab; über tiefen Schluchten und auf schwindelnden Abhängen geht er der Jagd, an gefährlichen Niederstürzen schäumender Wasserfälle dem Fischfange nach. Solch schwerer Kampf ums Dasein hat seinem Wesen ein eigenartiges Gepräge gegeben — vor allem ist er zäh und kräftig, stolz trotz seiner Armuth; er ist gottesfürchtig und hülfreich, treu und wahrheitsliebend, aber er ist auch schwerfällig uud starrköpfig, nachdenklich und schweigsam.

Schweigsam! Und doch sind die Finnen von Alters her ein sangreiches Volk — Schwermuth beseelt die sonst so stumme Lippe: die unglücklichsten Völker sind die liederreichsten. Das imposante finnische Heldenepos „Kalevala", welches Elias Lönnrot (geb. 1802) der Vergessenheit entrissen, und die uralten Runengesänge („Runor"), die derselbe Gelehrte uns überliefert hat, beide Werke athmen an vielen Stellen eine tiefe Melancholie; es spricht aus ihnen weltflüchtiges Entsagen und finstere Naturmystik, etwas wie die Stimme des Abendwindes, der klagend über die Gewässer des Nordens zieht. Aber in das dunkle Gewand ihrer im kräftigen Tonfall der Alliteration einherschreitenden Verse webt sich zugleich eine ganze Moralphilosophie von Sprüchen und Sentenzen, welche eine ebenso markige wie überzeugende Weisheit predigen. In dieser Mischung des Elegischen mit dem Didaktischen haben wir die ächte Besonderheit des nordischen Gemüthslebens.

So ist das Land, so das Volk, so die Litteratur, aus denen heraus der Dichter erwachsen ist, mit welchem sich die nachfolgenden Betrachtungen beschäftigen wollen.

Johann Ludwig Runeberg wurde am 5. Februar 1804 zu Jakobsstadt am Bottnischen Meerbusen als Sohn eines armen Seecapitäns geboren. Die Wurzeln seines geistigen Lebens liegen tief in dem soeben skizzirten nationalen Untergrunde. Unser Dichter hängt in seiner Gefühlswelt eng zusammen mit seiner Heimath: er ist ein Finne in jedem Blutstropfen; bei aller Milde und Frömmigkeit seines Wesens ist er eisern und gerade, klar und selbstbewußt — ein ächter Enkel Derer, die vor

250 Jahren am Lech unter den Fahnen Gustav Adolfs ihr Blut verspritzten für die geistige Freiheit Europas. Die nationalen Erinnerungen Finnlands liehen unserem Dichter die schönsten und edelsten Stoffe für seine Gesänge, wie die eigenartige Natur seines Vaterlandes sich abspiegelt in den großartigen Scenerien seiner Dichtungen.

Aber wenn die Gefühlswelt Runebergs sich aufbaut auf den ethischen und historischen Traditionen seiner Heimath, die Lebensadern seiner geistigen Bildung laufen nach ganz anderer Richtung aus: Er ist ein Sohn des culturfernen Finnland, aber ein Schüler des seit Jahrhunderten aus dem Born europäischer Aufklärung schöpfenden Schwedenlandes, und hier, in Schweden, dem alten Mutterlande Finnlands, von welchem dieses erst durch die politischen Ereignisse von 1809 losgerissen wurde und an dem noch heute die ihm schmachvoll entführte Tochter mit tausend Fäden der Liebe und der Erinnerung hängt — in Schweden haben wir die litterarische Basis zu suchen, auf der die imposante Dichtergestalt Runebergs sich erhebt; denn seine ganze Bildung ist schwedisch, und es ist ausschließlich die schwedische Sprache, in der er dichtet.

Um die Voraussetzungen von Runebergs poetischem Schaffen aus der zeitgenössischen Bewegung des nordischen Litteraturlebens heraus zu erklären, muß ich auf die schwedische Revolution von 1809 zurückgreifen: Den gewaltsamen politischen Reformen jenes Jahres folgten schnell die litterarischen; gründlich wurde damals mit der pedantisch-ceremoniellen französischen Schule aufgeräumt, welche

in Schweden seit der Gründung der Akademie durch König Gustav III. die Oberhand gewonnen hatte. Eine fast unbeschränkte Preßfreiheit ebnete die Bahn zur litterarischen Reform, und Ewalds und Baggesens Eintreten in Dänemark für die Schöpfung einer nationalen Poesie wirkte anregend nach dem stammverwandten Schweden hinüber. Dazu kamen von Deutschland her die Einflüsse der Schelling'schen Philosophie und der lebhaft aufblühenden romantischen Schule; das geistige Leben der skandinavischen Halbinsel gerieth in eine verheißungsvolle Gährung, und aus dem Schoße dieser Gährung heraus erwuchsen zwei sich in der Litteratur entgegenstehende Richtungen der Romantik, welche durch die Schulen der „Phosphoristen" und der „Gothen" bezeichnet werden und ein kritisches und poetisches Gewitter heraufbeschworen, das die von dem schwülen Regelzwange des gustavianischen Zeitalters erfüllte litterarische Atmosphäre wohlthuend reinigte und klärte.

Es ist interessant, wahrzunehmen, daß wie überall, so auch in Schweden, in den äußersten Grenzmarken des europäischen Litteraturlebens, die neuere Romantik sich gleich bei ihrem ersten Auftreten in die Richtungen des Sensualismus und des Patriotismus spaltete: die „Phosphoristen" huldigten einem körperlosen Idealismus, während die „Gothen" in Sprache und Stoff einzig nordisch-vaterländische Ziele verfolgten.

Die erstgenannte Schule, als deren eigentlicher Gründer Lorenzo Hammarsköld anzusehen ist, von dessen Zeitschrift „Phosphorus" sie auch den Namen erhielt, schloß sich eng an die deutschen Romantiker an und adoptirte

ihre Einseitigkeit und Unklarheit, ihre Vorliebe für das nebelhafte Empfindungsleben des Mittelalters und die üppigen Versformen des Südens; sie trieb ihre höchste Blüthe in den Dichtungen Peter Daniel Amadeus Atterboms. Lag aber in der Richtung der „Phosphoristen" ein gewisser vaterlandsloser, kosmopolitischer Zug, so betonten dagegen die „Gothen" unter der Führerschaft des genialen Erik Gustav Geijer mit großer Entschiedenheit das nationale Leben des Nordens; sie knüpften an die altnordische Götterwelt an und schrieben die Erweckung und Pflege einer volksthümlichen Dichtung auf ihr Banner.

Aus der Mitte der „Gothen" ging mit dem prächtigen Nordlichtschein seines großen Talents der Predigersohn von Kirkerud hervor, Esaias Tegnér, der mit seinem Kriegsgesang für die schwedische Landwehr (1809) sich glänzend in die litterarische Arena einführte und in seiner „Frithjofssage" (1825) das heute populärste Dichtwerk der nordischen Litteratur schuf. Vor Tegnérs überlegenem Genius verstummte der Streit der Dichterschulen in Schweden; denn was sie alle erstrebt, sowohl die Akademiker wie die „Phosphoristen" und die „Gothen", wonach sie gerungen, ohne es zu erreichen, in seinen Werken lag es da, nationaler Inhalt in kunstvollendeter Form.

Tegnér voran, haben die hervorragenden schwedischen Poeten der nachgustavianischen Periode einen nachhaltigen Einfluß auf unsern finnischen Sänger geübt; gehört doch zu den bezeichnendsten Charaktereigenschaften Runeberg's eine gewisse Gabe leichter Aneignung fremder

Denk- und Tonarten: er ist — um es gleich hier zu sagen — ein ausgesprochener Eklektiker, und so ist es begreiflich, daß er sich zunächst an die ihm gleichsprachigen Dichter seiner Zeit lehnte. Atterbom, Geijer, Tegnér sind im allgemeinen wie im besonderen nicht selten die Vorbilder Runebergs, wie denn auch seine Werke in Stoffwahl und Stimmung vielfach einen Anklang an jene soeben gestreifte romantische Litteraturperiode Schwedens documentiren.

Aber Runeberg ist trotzdem nichts weniger als ein Romantiker; durch seine Dichtungen geht ein prononcirt classischer Zug, der sich auf die Sänger jener Periode nicht zurückführen läßt. Um dem Ursprunge dieses Zuges nachzugehen, brauchen wir indessen nicht auf die tiefen Studien zurückzugreifen, welche unser Poet den griechischen Dichtern gewidmet; die Quelle sprudelt viel näher — sie heißt Franz Michael Franzén.

Der Name Franzéns hat am nordischen Litteraturhimmel einen weithin leuchtenden Glanz. Geboren 1772 zu Uleåborg in Finnland, gestorben 1847 als Bischof zu Hernösand in Schweden, muß Franzén als der eigentliche Lehrer Runebergs angesehen werden Er gehört zu den sogenannten „Neutren", d. h. zu den schwedischen Dichtern, welche weder zu den Anhängern der „Phosphoristen", noch zu denjenigen der „Gothen" gezählt werden können, aber auch mit der gustavianischen Akademie nichts oder wenig gemein haben. Die „Neutren", unter denen außer Franzén noch Johann Olof Wallin, die „Davidsharfe im Norden", eine hervorragende Stellung einnimmt, bilden gewissermaßen den Uebergang von den Akademikern zu

den Romantikern, und was speciell Franzén betrifft, so steht er noch einigermaßen im Lager der Akademie. Aber sein edler Geist adelte den den Akademikern aus trüber Quelle, d. h. aus Frankreich, überlieferten Classicismus, so daß nur die reine Form blieb, das Gezierte und Manierirte der Akademiker aber zurücktrat. In den Dichtungen Franzéns (meistens idyllischen Charakters) weht daher wirklich ein annähernd classischer Geist, der auf den Schüler Runeberg nicht anders als veredelnd und — den romantischen Einflüssen gegenüber — klärend und läuternd wirken konnte.

So sehen wir bei der Grundlegung von Runebergs dichterischem Wesen namentlich drei Factoren wirksam: die Gemüthseindrücke, welche ihm aus Land, Volk und Poesie seiner finnischen Heimath kamen, die geistigen Impulse der schwedischen Romantik und, diese rectificirend und moderirend, die Einflüsse der mehr classisch gearteten Muse seines Landsmanns Franzén, wobei noch zu bemerken ist, daß dieser Franzén'sche Classicismus sich in den Werken unseres Dichters bei dessen soeben erwähnter Vertiefung in das griechische Alterthum mehr und mehr zu dem ächten Geiste der antiken Kunst umprägte; die directe Einwirkung der Alten, namentlich Homers, zeigt sich sowohl in der plastischen Ruhe, welche seine Schöpfungen athmen, wie in der kristallklaren Form derselben, ganz abgesehen von den Stoffen einiger seiner Dichtungen selbst.

Und zu diesen finnisch-schwedischen Beeinflussungen unseres Sängers tritt endlich noch die Vorbildschaft zweier Dichter, die seiner Heimath fernstehen: Ossians und

Goethe's, welch Letzterer, gemeinsam mit Homer, die ganze zweite Periode des Runeberg'schen Schaffens beherrscht.

Aber was konnte — wird man fragen — bei dieser wahrhaft universellen Beeinflußbarkeit Runebergs ihm noch an Raum übrig bleiben zur Entfaltung einer originalen Productivität? Die Antwort lautet: Ist Runeberg ein dichterischer Eklektiker — und das ist er ohne Frage — so ist er einer der geistig feinsten Eklektiker, welche je in der Geschichte der Weltlitteratur sich geltend gemacht haben; in allen seinen Werken herrscht trotz der Anlehnung an Fremdes sein eigenster, individuellster Genius vor, und dazu kommt noch Eines: überall in seinen größeren Dichtungen — zwei ausgenommen („Nadeschda" und „Die Könige von Salamis") sind es finnisch-nationale oder doch nordische Stoffe, welche er behandelt; es ist sein Eigenstes, was er giebt. Auch weiß er das Stimmungscolorit, das er vielfach von Anderen entlehnt, stets in so eigenthümlicher Art zu nüanciren, daß seine Dichtungen auch nach dieser Seite hin niemals einen eindrucksvollen originalen Werth verläugnen.

Was übrigens den Eklekticismus Runebergs betrifft, so darf nicht übersehen werden, daß dieser Eklekticismus die gesammte nordische Litteratur jener Periode beherrscht, aus welcher unser Poet erwachsen, wie er ja überhaupt zur Signatur aller Völker gehört, die eine selbstständige Cultur nicht aufzuweisen haben. Unter den nordischen Dichtern dieses Jahrhunderts — selbst Tegnér nicht ausgenommen — sind es eigentlich nur Geijer, Runeberg und unser genialer Zeitgenosse Ibsen, welche dem geistigen Inhalte ihrer Dichtungen nach eine einigermaßen eigen-

artige Individualität bekunden. Ibsen ist sogar ein in hohem Grade selbstständiger Poet von markantem Gepräge.

Um nun näher auf die Eigenart des Runeberg'schen Genius einzugehen, will ich zuerst bemerken, daß unsern Dichter nichts so sehr charakterisirt wie die durchaus concrete, allem Abstracten abgeneigte Art seines Schaffens; er schafft organisch wie die Natur. Seine Conceptionskraft ist stark und zielbewußt, und hat er das zu gestaltende Bild einmal concipirt, so formt er es sicher und kräftig, ohne ihm einen andern Glanz zu leihen, als den, welchen es von Natur hat; er haßt alles Uebertriebene und Anspruchsvolle; er will lieber kalt und nüchtern als rhetorisch und pomphaft sein. Empfindung, Gedanke und Ausdruck fließen bei ihm natürlich und ungesucht rein in Eines zusammen. Immer quillt ihm das Wort goldig und unmittelbar aus dem Innern. Selten wendet er in seiner einfachen Sprache ein Bild an, aber wo er es in den Kranz seiner Verse einwebt, da gemahnt es uns wie eine sinnreich gewählte Blume, die nur hier und nirgends anders an ihrem Platze ist und die hier nicht fehlen durfte. Hierin ist er Goethe ähnlich.

Und zu der maßvollen Einfachheit im Schaffen und Formen Runebergs gesellt sich noch ein strictes Festhalten an dem Gesetze der Wahrheit, insofern er, scharf im Anschauen der Dinge, ehrlich in ihrer künstlerischen Wiedergabe, auch in den Einzelheiten seiner Schilderungen ein unentwegbarer Realist bleibt. Aber Realist in der Darstellung, ist er seinem inneren Wesen nach doch Idealist vom reinsten Wasser. Sein Realismus ist durchsättigt

und verklärt durch eine divinatorische Feinfühligkeit für das wahrhaft Ideale. Der Himmelsfunke der Idee leuchtet aus allen seinen poetischen Gebilden heraus; er hat eine große und hohe Gott- und Weltanschauung, und das Geistige ist ihm der Kern alles Seienden. Auf dem Unscheinbarsten und Kleinsten, welches er geschaffen, liegt derselbe Abglanz schöner und edler Empfindung, wie auf dem Größten und Höchsten, welches er hervorgebracht, und wie er die öde Haide und das wüste Moorland Suomis uns zu schmücken weiß mit der würzig duftenden Erika und der freundlichen Anemone, so erhebt er auch die armseligsten und demüthigsten Menschengestalten in das Reich der Schönheit und der Humanität. Das ist ja eben das Zeichen des wahren Idealisten, daß alles, was aus seiner Schöpferhand hervorgeht, das Gepräge jenes undefinirbaren Etwas trägt, welches wir das Ideal nennen.

Runeberg lebt nicht in einer eingebildeten Welt wie die Romantiker; zwar weiß er zu schwärmen und zu schwelgen: er lauscht dem Sausen des Windes in den Föhrenwipfeln seiner Heimath; er vernimmt das geheimnißvolle Flüstern in den Waldseen Finnlands; er berauscht sich am Gesange der Drossel, der nordischen Nachtigall, aber er vergißt darüber keinen Augenblick seines gestaltenbildenden Dichterberufes; er ist ein Portraitmaler im besten und idealsten Sinne des Wortes; seine Gestalten sind dem wirklichen Leben entnommen; er malt uns Wirklichkeit — aber idealisirte Wirklichkeit.

Runebergs Bedeutung für die Litteratur des Nordens ist eine eminente. Seine Dichtung bewährt so recht die Doppelmission, den passiven wie den aktiven Beruf alles

Schriftthums: die Litteratur eines Volkes ist das Maaß für dessen allgemein menschliche Entwicklung, der Gradmesser seines geistigen und ethischen, seines moralischen und aesthetischen Werthes, ein Spiegelbild der Generationen, welche sie schufen und welche mit ihr erwuchsen. Aber sie hat neben der mehr passiven Mission, ein todtes Zeugniß vom vergangenen Leben eines Volkes zu sein, noch jene andere active zu erfüllen: Keime zu neuem, künftigem nationalen Leben zu pflanzen und zu reifen; sie hat nicht nur die Fußtapfen abgeschlossener Entwicklungsphasen aufzuweisen und zu bewahren, sie hat auch Anknüpfungs- und Ausgangspunkte zu bieten für neue geistige Pfadfindungen; sie hat nicht nur zu petrificiren und zu conserviren, sie hat auch zu bilden, zu wecken, zu begeistern, und das ist an ihr die große, die sittliche Seite, ihr vornehmster Beruf. Runeberg ist für die Erfüllung dieses Berufes der Litteratur in einer Weise eingetreten, die ihre Wirkung, wenn nicht heute, so in spätern Tagen, üben wird, und zwar weit hinaus über die Grenzen seines engern Vaterlandes.

Unser Dichter, der nach einer durch Krankheit und Entbehrungen vielfach getrübten Kindheit das Gymnasium zu Wasa und die Universität zu Abo besucht hatte, und später (seit 1830) als Docent der lateinischen Sprache und Litteratur an der Universität zu Helsingfors wirkte, wo er auch während der Jahre 1832 bis 1836 das „Helsingfors Morgonblad" herausgab, trat 1830 mit einem kleinen Hefte lyrischer Gedichte zuerst vor die Oeffentlichkeit. Er widmete dieselben seinem hier schon mehrfach

erwähnten Lehrer und Landsmann, dem berühmten Franzén. Diese sich noch vielfach in den Bahnen der phosphoristischen Schule bewegenden Lieder gingen ziemlich spurlos vorüber, abgesehen von dem darin enthaltenen größeren Gedichte „Nächte der Eifersucht", welches zuerst die Aufmerksamkeit auf unseren Dichter lenkte. Höher als diese „Nächte der Eifersucht" stehen indessen ohne Frage die mit vielem Feinsinn und äußerst sauberer Hand gezeichneten Bilder aus dem Leben, welche er unter dem etwas gesuchten Titel „Idyll und Epigramm" zusammenstellte, Natur-, Sitten- und Stimmungsbilder aus Finnland, die, was den charakteristischen Ton des Localcolorits und die feine künstlerische Rundung in der eigenartigen Zeichnung betrifft, als wahre Cabinetsstücke lyrischer Genremalerei gelten dürfen. Eines der bedeutendsten nicht nur unter diesen Bildern, sondern auch unter den gesamten Schöpfungen Runebergs ist das großartig concipirte und trefflich durchgeführte Gedicht „Pavo", welches eine herzergreifende Poesie der Resignation athmet. Die vorhin aufgestellte Behauptung von Runebergs Anlehnungsbedürftigkeit an fremde Vorbilder muß ich indessen gleich hier mit dem Hinweise begründen, daß die Genesis von „Idyll und Epigramm" auf die finnischen Volkslieder, welche Lönnrot in seinem „Canteletar" gesammelt, sowie auf die Volkslieder der Serben zurückführt.

Eine Sammlung — um dieß nebenbei zu registriren — solcher serbischen Lieder in schwedischem Gewande gab Runeberg übrigens um eben diese Zeit heraus und erntete damit große Anerkennung, namentlich von Seiten Jakob Grimms.

Unseres Sängers erste poetische Großthat von originalem Werthe ist indessen sein episch-lyrisches Gedicht „Das Grab von Perrho", mit welchem er einen von der schwedischen Akademie ausgeschriebenen Preis errang. Runeberg ist kein Lyriker im eigentlichen Sinne des Wortes; er ist im Fühlen und Anschauen zu objectiv, um wahrhaft lyrisch sein zu können. Seine besten sogenannten „lyrischen" Sachen sind eigentlich nicht lyrisch; denn diese besten unter ihnen sind stets gerade solche, welche ein Motiv objectiver Art, einen wirklich sachlichen Kern enthalten, den der Dichter mit seinen individuellen Empfindungen nur leicht und lose umwebt und umspinnt, ohne ihn in den Mittelpunkt seines eigensten Gefühls hineinzuversetzen. Hier, in dem „Grabe von Perrho", ergreift Runeberg nun zuerst einen mehr episch gearteten Stoff; hier findet er zuerst Gelegenheit, den seiner Poesie innewohnenden Zug markiger Kraft in Gestaltung und Darstellung voll zur Geltung zu bringen; hier tritt er zuerst an die vollere und größere Formung eines finnisch-nationalen Stoffes hinan; hier wagt er im Verständniß der Eigenthümlichkeit seines Volkes die ersten Flügelschläge auf einem Gebiete, dem er später seine schönsten und glänzendsten Lorbeeren verdanken sollte — auf dem Gebiete der patriotischen Dichtung. „Das Grab von Perrho" führt uns eine finnische Bauernfamilie vor, deren sämmtliche Söhne von den Kosaken grausam niedergemetzelt werden — bis auf einen; dieser eine wird vermißt. Der Vater verflucht ihn in der sicheren Voraussetzung, er habe die Flucht dem Heldentode vorgezogen — aber kein Finne flieht: Thomas war nicht geflohen. Er hatte die Brüder, als

sie den Feind erwarteten, nur auf einen Moment verlassen, um von der Geliebten Abschied zu nehmen. Zu ihnen zurückkehrend — auch der Vater hatte inzwischen die todten Söhne gefunden — stößt er auf die Leichen seiner fünf Brüder. Thomas eilt schweigend hinweg, die Spur der Feinde verfolgend. Er ereilt sie glücklich und tödtet sie sämmtlich, des Führers Haupt aber bringt er seinem sterbenden Vater. — So roh und blutig der hier vom Dichter gewählte Stoff auch ist, der Adel der Form und das warme patriotische Gefühl, das durch das Gedicht ausgegossen ist, hebt dieses „Grab von Perrho" in eine geistige Höhe, die von keiner andern Runeberg'schen Dichtung übertroffen wird.

Sehr glücklich schlägt den episch-lyrischen Ton auch eine aus dieser Zeit stammende Sammlung von Legenden an, aus welcher das grandiose Gedicht „Chrysanthos" durch Tiefe des Inhalts und meisterliche Diction hervorragt.

Die bisher erwähnten Werke bezeichnen die episch-lyrische Periode im Leben Runebergs. Indem er inzwischen seine akademische Lehrthätigkeit an der Universität zu Helsingfors aufgiebt und als Gymnasiallector in die kleine Hafenstadt Borgo übersiedelt, beginnt seine zweite dichterische Periode: die antik-epische.

Es sind drei in breiter epischer Form sich ergehende Idyllen, welche den Inhalt dieser Periode bilden: „Die Elenschützen" (1832), „Hanna" (1836) und „Der Weihnachtsabend" (1841), sämmtlich in Hexametern abgefaßt. Wie die erste Epoche in Runebergs Schaffen — die lyrisch-epische — unter dem geistigen Einflusse der alten finnischen

Nationallitteratur steht, so weisen die Producte dieser zweiten — der antik-epischen — in Stil und Anschauung über die Goethe-Kosegarten-Voß'sche Brücke auf die Gesänge Homers zurück, erhalten aber, wie bereits gesagt, ihren geistigen Stempel wesentlich durch den Altmeister von Weimar.

In den „Elenschützen, zu deren vollem Verständnisse wohl ein gewisses Vertrautsein mit den finnischen Verhältnissen nöthig ist, entfaltet der Dichter ein in sauberer Detailarbeit ausgeführtes Bild des Lebens im Innern Finnlands, das er während eines mehrjährigen Aufenthaltes als Hauslehrer im Kirchspiel Sarijärvi bis in seine geheimsten Regungen hinein kennen gelernt und das er bereits früher in seinen Prosastudien im Helsingforser „Morgonblad" eingehend geschildert. Mit dichterischem Tact deckt er hier über das Elend der Armuth und Uncultur, welches auf den Bewohnern dieser Gegenden lastet, den Schleier poetischer Verklärung. Die Dichtung schildert in lebhaften Farben die Freuden einer Elenjagd und eines Verlobungsfestes. Mit homerischer Schlichtheit und Plastik wird uns auf dem Hintergrunde dieser Ereignisse das häusliche Leben in jener Provinz Finnlands vor's Auge gestellt, wobei wir die ehrlichen, gutherzigen Menschen lieb gewinnen, die uns im Rahmen der Dichtung entgegentreten. Vielleicht das anmuthigste Bild, das die Künstlerhand Runebergs uns jemals gezeichnet, ist die uns hier gebotene Schilderung der Jagd auf Elche. Ein prächtiges Landschaftsgemälde, das, wie der blitzende Schnee des Nordens, in blendender Schönheit leuchtet! Dazu das frische, fröhliche Treiben der auf

ihren Schneeschuhen dahineilenden Schützen — das alles athmet ein warmes, vollblütiges Leben.

Entrollt uns der Dichter in den „Elenschützen" ein Gemälde des einfachen, entsagungsreichen Lebens im Innern Finnlands, so führt er uns in dem Liebesidyll „Hanna" auf einen ländlichen Pfarrhof und läßt uns an einem stillen See im Glanze der hellen, lichtvollen Mittsommernächte des Nordens das Erwachen der Liebe in einem reinen Mädchenherzen miterleben. Die Reminiscenzen an Goethe's „Hermann und Dorothea" treten hier freilich in oft störender Deutlichkeit hervor, allein kein unbefangener Leser wird sich dem bestrickenden Reize zu entziehen vermögen, der aus der keuschen Zartheit spricht, mit welcher der Dichter in diesem Idyll ein reines, tiefes Naturgefühl in Einklang bringt mit den intimsten Vorgängen des menschlichen Seelenlebens. Das ist eine psychologische Detailmalerei, wie wir sie bei den Modernen — abgesehen von Goethe — in gleicher Schönheit lebensvoller Darstellung vielleicht nur noch in den zartesten Partien von Fritz Reuter's Familienbildern wiederfinden. In „Hanna" gemahnt alles so wahr und ächt, Form und Inhalt decken sich so völlig, daß es ist, als könnten wir diese Gedanken uns gar nicht anders zum Ausdruck gebracht denken, als eben in dem Gewande, in welchem der Dichter sie uns darbietet. Dabei haben die gezeichneten Charaktere feste und scharf umrissene Contouren und bewegen sich leicht und graziös, wie denn, was plastische Lebenswahrheit der Gestalten betrifft, Runeberg niemals eine so glückliche Feder bekundet, wie eben in dieser zweiten Periode seines Schaffens.

Das dritte epische Idyll Runebergs aus dieser Zeit, „Der Weihnachtsabend", versetzt uns in einen einsam gelegenen Herrenhof. Um den einfachen Kern der Handlung — der Schwiegersohn des Gutsherrn, um den das ganze Haus in Angst und Bangen schwebt, kehrt am Weihnachtsabend glücklich aus dem russisch-türkischen Kriege heim — um diesen Kern der Handlung gruppirt sich eine Reihe von Gestalten aus den höheren und niederen Sphären der finnischen Gesellschaft, und wie im „Grabe von Perrho" begegnen wir hier wieder einer starken Markirung der patriotischen Idee. Wir dürfen daher die betreffenden Partien dieses Idylls, zusammen mit jenem Gedicht, als die Intonirung der kraftvollen patriotischen Epik Runebergs ansehen, welche während der letzten Periode seines Schaffens in „Fähnrich Ståhls Erzählungen" einen so monumentalen Ausdruck fand. Der alte Invalide Pistol, der mit den Erzählungen seiner Kriegserinnerungen den Mittelpunkt des Idylls bildet, muß als Fähnrich Ståhls eigentlicher Vorläufer betrachtet werden.

Wie gleichsam die Kolossalbilder Homers und Goethes mit ihren weithin fallenden Schatten die ganze Breite der antik-epischen Periode Runebergs beherrschen, so steht am Eingange seiner dritten dichterischen Epoche — der romantisch-epischen — das edle Reliefbild des schwedischen Olympiers, Tegnérs. Denn an ihn lehnt sich die erste Dichtung Runebergs aus jenem Zeitabschnitte an, das schwungvolle und farbenprächtige lyrische Epos „Nadeschda" (1841). Zum ersten Mal behandelt hier unser Dichter in größerer Ausführung einen nichtfinnischen Stoff.

„Nadeschda" versetzt uns nach Rußland, an die Ufer der Wolga und Moskwa und in andere Gegenden des großen Zarenreiches; die Dichtung excellirt durch die Eigenthümlichkeit ihres russischen und halbasiatischen Colorits und den psychologischen Feinsinn, mit dem hier die Macht der Liebe über das Menschenherz zur Anschauung gebracht wird. Diese Macht ist es, welche in dem stolzen russischen Fürsten, indem sie ihn zum Volke herabträgt, die Fähigkeit einfachen und gesunden Empfindens weckt und nährt; sie ist es auch, welche der armen Sklavin, indem sie sie zum Fürsten hinanhebt, das Vollgefühl alles menschlich Hohen vermittelt; die Liebe adelt und erzieht Beide, den Fürstensohn durch die Sklavin, die Sklavin durch den Fürstensohn. Runeberg hat diese psychologische Idee mit einer romantischen Handlung umkleidet, welche durch fesselnde Situationen und die Pracht poetischer Darstellung eine geradezu berauschende Wirkung übt. „Nadeschda" ist ohne Frage unseres Dichters graziösestes und anmuthigstes Werk.

Seine in Aufbau und Gliederung kunstvollste Schöpfung ist dagegen „König Fjalar" (1844), aber sie ist auch seine härteste und schroffste, wenn auch vielleicht seine gedanklich tiefste Dichtung. Titanentrotz, Schlachtenlärm und Heldentod, die ganze rauhe Kraft des nordischen Reckenthums, gährt und kocht in den meistens unmelodischen Versen dieses wuchtigen Skaldengesanges. Es sind die wüsten Heldengestalten Ossians und seine düstern Nebellandschaften, die hier in den Gesängen des finnischen Dichters zu neuem Leben erwachen. Aber nur die Masken und Coulissen borgt unser Poet von dem schottischen

Barden — hinter der altnordischen Romantik verbirgt sich im „König Fjalar" die antike Schicksalsidee, welche der wunderbaren Dichtung zu einem tieftragischen Abschlusse verhilft. Nirgends in Runebergs Schöpfungen springen die beiden Grundelemente seiner Muse, das Nordisch-Romantische und das Griechisch-Classische, so evident in die Augen, wie in diesem Epos, das eine antik-tragische Grundidee mit einer nordisch-heldischen Handlung verbindet und seine ossianischen Gestalten in eine Fabel stellt, deren Composition die maßvollen Linien des hellenischen Schönheitsideals nirgends vermissen läßt. „König Fjalar" gemahnt uns wie eine griechische Marmorstatue, hingezaubert in den Dunst und Nebel einer öden nordischen Haidelandschaft.

Dem „König Fjalar folgte „Fähnrich Stâhl" — dem nebelhaften Könige aus Nordens Urzeit ein tapferer, biederer Kriegsmann mit dem ächten und wirklichen Blute der Gegenwart in den Adern. Unser Sänger schenkte mit „Fähnrich Stâhls Erzählungen", seinem Hauptwerke, dessen erster Theil 1848, dessen zweiter aber erst 1860 erschien, seinem Volke eine Nationaldichtung von allerhöchstem Werthe. Hier erreicht er den Gipfel seines Schaffens. Niemals hat er sich menschlich wie künstlerisch höher emporgeschwungen als in dieser Sammlung feinciselirter Romanzen zur Verherrlichung des zweiten finnischen Krieges von 1808, des letzten gemeinsamen Nationalunternehmens der Finnen und Schweden gegen Rußland. In diesen dem Fähnrich Stâhl (er lebte wirklich) in den Mund gelegten Liederdichtungen hat Runeberg sein und seines Volkes Tiefstes gegeben. Die Situa-

tionen, die er hier schildert, die Menschen, die er zeichnet, sind von so frappirender Anschaulichkeit, von so überzeugender Wahrheit, daß die Bedeutung von „Fähnrich Ståhls Erzählungen" eine allzeit dauernde bleiben muß. Jedes dieser in den verschiedensten Tonarten — bald hochpathetisch, bald derbhumoristisch — gehaltenen Lieder bildet für sich ein kleines Prachtstück patriotischer Dichtung; als Ganzes betrachtet aber ist das Werk ein nationaler Heldengesang, wie die Weltlitteratur deren nicht viele aufzuweisen hat. Das einigende Band zwischen diesen Romanzen ist die Liebe zum Vaterlande, und diese Liebe überstrahlt auch das Alltäglichste und Kleinste mit ihrem warmen Glanze; denn vor allem sind es die Tapferen des Volkes, welchen der silberhaarige finnische Fähnrich in seinen Liedern den Lorbeer reicht; er heftet das goldene Kreuz als Adelszeichen an den Bettlerkittel und reicht dem lahmen Trommler den Ehrenkranz; er feiert den Niedrigsten im Heer und verherrlicht selbst den Idioten, wenn er im Kampfe tapfer das Schwert zu schwingen weiß. Es ist eine Walhalla von eigenartigen Persönlichkeiten aus dem Kriege von 1808, welche der Dichter uns hier erschließt — von Persönlichkeiten, welche er für werth erachtete, dem Gedächtnisse seines Volkes erhalten zu bleiben, sei es nun wegen irgendeiner edlen oder originellen Eigenschaft, welche sie aus der Reihe der übrigen Kämpfer heraushebt, sei es wegen einer großen oder kleinen Kriegsthat, welche sie vollführt. Die Popularität, welche diese patriotischen Gedichte nicht nur in der schwedisch redenden, sondern auch in der gesammten gebildeten Welt in verhältnißmäßig kurzer Zeit sich er-

rungen haben, ist wohl die größte, die — nächst Tegnérs „Frithjofsage" — je einem Dichtwerke des Nordens zutheil geworden. „Fähnrich Ståhls Erzählungen" vor allem dankt Runeberg den Ehrenplatz, den er in der Ruhmeshalle der Weltlitteratur einnimmt. Diese Romanzen haben ihn auf den Dichterthron gehoben, den Tegnér bei seinem Tode leer gelassen.

Das letzte größere Werk Runebergs sind „Die Könige von Salamis", ein antikisirendes Drama im großen Stile der Goethe'schen „Iphigenia". Im Mittelpunkte desselben stehen als Träger einer bedeutsamen ethischen Idee Eurysakes, der Sohn des Ajax, und Leontes, der Sohn des Leiokritos. Wie Goethe in seiner tiefsinnigen Dichtung, so hat sich auch Runeberg hier das Ziel gesteckt, den antiken Stoff mit der edleren modernen Auffassung der Schicksalsidee zu erfüllen und so griechischen Schönheitssinn und griechisches Maß mit christlicher Weltanschauung zu verschmelzen. Gleich Goethe hat er es verstanden, aus dem antiken Stoffe nur das Ewige, Dauernde, das rein Menschliche herauszuschälen und es dichterisch zu verwerthen, alles Andere aber, was nur Besonderart des griechischen Volkes und des Alterthums war, auszuscheiden und durch moderne Motive und modernen Geist zu ersetzen. Dramatischen Nerv und bühnengemäßen Zuschnitt darf man in dieser einzigen dialogisirten Dichtung Runebergs — denn das kleine Lustspiel „Kann nicht" ist zu unbedeutend, um hier mehr als nur registrirt zu werden — freilich nicht suchen. „Die Könige von Salamis" sind ein so tiefinnerliches Dichtwerk, daß ihm die sinnliche Welt der Bühne von vornherein fern liegen

mußte, in dieser seiner Innerlichkeit aber steht es so hoch und rein da, daß es nach dieser Seite hin ohne Frage als edelstes Werk unseres Dichters bezeichnet werden muß.

Werfen wir zum Schluß unserer Betrachtung einen Blick zurück auf die gesammte schöpferische Thätigkeit Runebergs, so finden wir die oben aufgestellte Behauptung, er sei vorwiegend ein poetischer Eklektiker, vollauf bestätigt. Trotz der in seinen zahlreichen ästhetischen Prosa-Abhandlungen niedergelegten, oft höchst präcis formulirten Theoreme zur Philosophie der Dichtkunst und deren Technik, trotz seiner dort wiederholt ausgesprochenen Forderung, der Dichter müsse vor allem auf sich selbst gestellt sein, ist Runeberg, wie die obige Darlegung zeigt, fast stets der Anlehnung an größere Geister bedürftig, und nur in seiner zweiten Periode, der antik-epischen, wo ihn in Betreff der Form durchweg Homer-Goethe'sche Einflüsse leiten, wo er aber, was den Inhalt seiner Dichtungen angeht, sich streng an den Boden seiner Heimath hält, nur da vermeidet er das irrlichtelirende Hin- und Herschweifen von diesem Vorbilde zu jenem. Runeberg ist kein Genie im Sinne eines Goethe und Byron, aber er ist ein großes Talent und eine dichterische Individualität von imponirender Würde des Charakters und einnehmender Liebenswürdigkeit des Herzens — vor allem aber: wenn es eine der vornehmsten Aufgaben des Dichters ist, das nationale Leben seiner Heimath und seines Volkes wiederzuspiegeln und festzuhalten im kunstvollendeten Bilde der Dichtung, so ist unser finnischer Dichter unter den schaffenden Geistern der Gegenwart sicher keiner der letzten von denen, welche den Dank von Zeit und Folgezeit ver-

dienen; denn — und hätte er auch nur „Fähnrich Stähls Erzählungen" geschaffen — er ist neben Tegnér der ächteste und edelste poetische Interpret des tiefen und reinen Gemüthslebens unserer blonden Brüder im Norden.

Runeberg starb zu Borgo am 6. Mai 1877, nachdem er in Folge eines Schlaganfalles mehr als 12 Jahre lang, geistig frisch aber unproductiv, ans Krankenzimmer gefesselt gewesen.

Eugen Peschier berichtet in seinem Gedenkblatt: „Johann Ludwig Runeberg", es sei an des Dichters Grabe gesagt worden, er habe den Finnen gleichsam ihr Vaterland aufgedeckt, die herrlichen Föhrenwälder am Strande des Meeres und auf steilen Granitfelsen; er habe das wehmüthige Lied der Drossel und den Flug des Schneeschuhes auf eisbedecktem Sumpfe zu charakteristischen Requisiten der nordischen Poesie gemacht; er habe den Goldglanz der Dichtung über die schwachbeleuchteten Schneewehen gestreut, auf welchen der Elenschütze dahinjagt mit dem starken, frischen Herzen unter der Friesjacke, dem Herzen, so rein wie die Luft, die er einathmet; er habe auf der Erde des Nordens ein Geschlecht entdeckt, muthig gegen die Verheerung des Frostes kämpfend, muthig die Birkenrinde in das Brod backend und dem hartgeprüften Nachbar das ersparte Saatkorn leihend, ein Geschlecht, das, unbewußt seiner Heldenhaftigkeit, den Boden mit seinem Blute tränkte, ein Geschlecht, zum Streite ziehend, wie der Landmann zu des Tages Mühen, dem Tode auf dem Schlachtfelde trotzend, wie der Seemann dem Sturme und den Wellen — und so ist es in der That. Aber nicht nur seinem Volke hat

er sein Volk und sein Land entdeckt, nein, allen civilisirten Nationen hat er in seinen wundervollen Dichtungen ein Gemälde entrollt von dem groteskschönen und doch freundlich-anmuthigen Lande der tausend Seen und von dem schlichten und kernigen Volksstamme, der es bewohnt. Er hat unsere Kenntniß bereichert und uns zugleich mit Schönheit beschenkt.

Runeberg gehört nicht nur Finnland — er gehört der Welt; denn wer ein Volk gezeichnet in dauernden Werken, der ist ein Ehrenbürger aller Völker. Wie die markige Fichte des Nordens ihre Wurzeln tief in den harten, dürftigen Boden ihrer Heimath gräbt, die Krone aber stolz und frei in den ätherklaren Himmel erhebt, an dem das Polarlicht weithin erglüht, so steht Runeberg mit den Füßen auf der armen Erde seines finnischen Vaterlandes, aber sein Haupt ragt in jene Regionen des rein Menschlichen, die aller Völker Eigenthum sind.



Druck von Emil Stephan, Plagwitz-Leipzig.

(2)

Litterarische Reliefs.

Dichterportraits

von

Ernst Ziel.

Zweite Reihe.

Leipzig,
Ed. Wartig's Verlag (Ernst Hoppe)
1887.



Inhaltsverzeichniß.





Ferdinand Freiligrath.

Wohl niemals hat es in Deutschland für junge feurige Poeten eine günstigere Epoche gegeben als diejenige der dreißiger und vierziger Jahre unseres Jahrhunderts. Das Trommelgerassel der Julirevolution, das von Frankreich herübertönte, leitete sie ein, und die Sturmglocke von 1848, welche aus unmittelbarer Nähe die Geister aufschreckte, läutete sie aus. Was zwischen diesen beiden Ausbrüchen elementarer Volksgewalten lag, war Schwüle und Gährung, ahnungsvolle Werdelust und ungewisses Schaukeln und Balanciren verworrener Tendenzen und Strebungen; die Feuer der Julirevolution waren die Todtenfeuer der deutschen Romantik, und aus der Asche des schillernden Wundervogels erwartete man gespannt das Aufflattern eines neuen Phönix, von dem man nicht sagen konnte, was er sein und was er bringen werde. Neues sollte sich gebären — aber man wußte nicht was; wandeln wollte man sich — aber man wußte nicht wie. Man war des planmäßigen Zurückschraubens auf überwundene Standpunkte, das eine abgefeimte

Reaktion lange genug betrieben hatte, herzlich müde; man wollte nicht länger, greisenhaft unthätig, an den Erinnerungen der Vergangenheit zehren — schaffen wollte man und aufbauen, statt zu konserviren und zu mumifiziren. Aber es fehlten dem Wollen die klaren Ziele, dem Können die einheitlichen Brennpunkte. Mißmuth und Verstimmung rissen mehr und mehr ein. Die Zeitatmosphäre war mit Brennstoffen erfüllt, und ein flammendes Wort, mit keckem Muthe gesprochen, zündete schnell — keines so schnell wie das Wort: Freiheit. Das Theater der Zeit war ein geräuschvoller Fecht- und Ringboden geworden für die verschiedenartigsten Elemente, für lose Komödianten und ernsthafte Charaktere, für Streberthum und Ehrlichkeit; alles trat in den Dienst der Zeit; selbst die Litteratur wurde ein Soldat des Tages: die poetische Prosa der „Jungdeutschen" löste die Poesie nahezu auf in politische und sociale Reformpropaganda, und die Dichtung im engeren Sinne theilte das Schicksal der Epoche: sie rang unklar nach neuem Inhalt, nach neuen Formen. Der Lorbeer war auf dem Markte der Zeit spottbillig geworden. Das Neue und Ungewöhnliche reizte vor allem: wer sich in die richtige Positur zu stellen wußte, tribunenhaft und ein bißchen gladiatorenmäßig, der fand im Umsehen ein dankbares Publikum, und wer im Streite der Meinungen laut zu rufen verstand, alarmirend und herausfordernd, dem nahm man die Rhythmen gierig vom Munde. Aber die Candidaten um die Gunst des Volkes wechselten schnell wie diese Gunst auch; Tasten und Tappen war die Signatur wie der Zeit im allgemeinen, so der Litteratur im besonderen. Offenbarungen schienen in der Luft zu

schweben. Die deutsche Dichtung richtete ihre Blicke zuwartend auf morgen und übermorgen und harrte ihrer Gesellen und Meister.

Ich will im Nachstehenden von Ferdinand Freiligrath sprechen.

Zwei Strömungen in der damaligen Dichtung sind es namentlich, mit denen die Beurtheilung Freiligraths zu rechnen hat, obgleich sein Verhalten beiden gegenüber ein vorwiegend negatives, seine litterar-geschichtliche Stellung zu dieser wie zu jener mehr die des Korrektivs als des Anschlusses ist. Ich meine die Heinesche Schule und die orientalische Lyrik.

Ueber die erstere darf ich kurz sein. Der Pariser Aristophanes hatte den Geschmack der Zeit völlig unterjocht; sein gebieterischer Einfluß beherrschte die ganze und volle Breite der deutschen Lyrik; die Kokettterie der Herzenszerrissenheit und des Weltschmerzes, das frivole Spiel mit religiösen, philosophischen und socialen Ideen, alles das, eingetaucht in ätzende Ironie, wurde dem lesehungrigen Deutschland in dem mehr und mehr abgegriffenen Gefäß einer liederlichen Form ungenirt dargereicht. Jedes Halbtalent bemächtigte sich frischweg des überlieferten Tones, der scheinbar so leicht zu treffen, so bequem anzuschlagen war — und man schlug ihn immer und immer wieder an. Es handelte sich in der alles nivellirenden Produktion Heineschen Stils gar nicht mehr um einzelne Namen als Träger der Richtung; es handelte sich um die Massenproduktion eines geradezu anarchistischen Dilettantismus. Die von Heine angestimmte Lyrik drohte zur Schablone zu erstarren, und das Publikum,

ermüdet und übersättigt, fing an, nach Neuem in Gestalt und Gehalt sehnsüchtig auszuschauen. Das Flügelregen des Vogels Phönix, dessen Aufflattern man aus der Asche der Romantik erhoffte, schien hier — in der konventionellen Heineschen Schule — mehr und mehr zur Illusion zu werden.

Und die orientalische Lyrik? In der dichterischen Erschließung des Morgenlandes war der deutschen Litteratur ein poetisches Neuland entdeckt worden, auf dem sich sehr bald berufene wie unberufene litterarische Produzenten ansiedelten. Die Geschichte dieses Neulandes — ich muß hier etwas weiter ausholen — war bereits damals von ziemlich altem Datum. Schon Friedrich v. Schlegel war durch sein Buch über die Weisheit der Inder (1808) der romantische Anwalt der morgenländischen Poesie in Deutschland geworden, Hammer-Purgstall durch seine weitgreifenden Forschungen ihr wissenschaftlicher Pfadfinder, Goethe aber durch seinen „Westöstlichen Diwan" ihr lyrischer Verkündiger. Wie aus der Werkstätte des Altmeisters von Weimar kaum eine einzige Schöpfung hervorgegangen, die — zum Heil wie zum Unheil unseres Schriftthums! — nicht der Ausgangspunkt einer weit hinauslaufenden Strömung in der Litteratur geworden wäre, so hat auch der „Westöstliche Diwan" Saatkörner ausgestreut, die in den mannigfachsten Formen aufgingen: in der etwas nüchternen Didaktik des poetischen Schulmeisters Rückert zerstückelte sich die von Goethe importirte Poesie des Morgenlandes in eine formenspielerische Sentenzenpoesie, die, weder groß noch organisch, in ungezählten Atomen schillerte und schimmerte, in der

farbensatten Lyrik des aristokratischen Verskünstlers Platen lebte sie sich in einer eigenartig reizvollen Melodik aus, die bedeutend und rhythmisch schwungvoll zugleich, eine bisher nicht vernommene Musik zu Gehör brachte; in der milden Pathetik des gedankentiefen Laienpriesters Schefer aber schwang sie sich zu weihevoller Verfechtung der pantheistischen Weltanschauung auf, und in der rückhaltlosen Polemik des begeisterten Mahommedapostels Daumer endlich machte sie energisch Front gegen den christlichen Dogmatismus und Spiritualismus.

So viel in Kürze über die Lyrik Heines und seiner Nachtreter, so viel über die orientalische Lyrik und ihre Hauptträger! Und nun — um unserem Thema direkt auf den Leib zu rücken — die Stellung Freiligraths zu beiden!

Die Lyrik der Heineschen Schule läuft vorwiegend auf eine Lyrik der Empfindung, die orientalische auf eine Lyrik des Gedankens hinaus. Beiden stellte Freiligrath die Lyrik der Anschauung gegenüber. Er setzte an die Stelle der Empfindung die That; er schuf dem Gedanken einen Leib und führte, ein dichterischer Befreier und Erlöser, die Poesie aus der Enge der Bücherwelt in die Welt des wirklichen Lebens hinaus.

Interessant ist der Gegensatz Freiligraths zur orientalischen Lyrik. Die Poeten dieser Richtung hatten sich in der Auslegung und Vermittelung des morgenländischen Lebens, dem oben Gesagten gemäß, mehr oder weniger auf die innere Seite desselben beschränkt. Die Aufgabe, welche sie sich gestellt, bestand namentlich darin, uns in orientalischen Formen und Farben die

religiösen und ethischen Anschauungen des Morgenländers, seine gesellschaftlichen Gewohnheiten und Sitten, seine Herzens- und Gewissensangelegenheiten, seine Gemüthsbeziehungen zu Kirche, Haus und Schenke poetisch verständlich zu machen; sie sahen dabei nahezu ganz ab von der Berücksichtigung der Außenseite des morgenländischen Lebens und ließen sich in dieser Beziehung an einem bloßen Andeuten und Skizziren genügen. Umgekehrt bei Freiligrath! Als ein Lyriker der Anschauung von halbwegs epischem Gepräge stellt er den Reflexionen jener Dichter die Plastik einer auf kecke Gegenständlichkeit ausgehenden Darstellung entgegen, indem er der dort vorherrschenden einseitigen Innerlichkeit eine gleich einseitige Betonung der Äußerlichkeiten fremdländischer Himmelsstriche gegenüberrückt. Bei Rückert ist das lehrhafte Element das Charakteristische, bei Platen das rednerische, bei Schefer das philosophische, bei Daumer das tendenziöse — bei Freiligrath aber ist es das plastisch-beschreibende. Dort innerliche orientalische Lyrik, hier mehr äußerliche fremdländische Lyro-Epik.

Der Name Freiligrath bedeutet in der Geschichte der modernen deutschen Dichtung ein entschiedenes Gegengewicht einerseits gegen den Sensualismus Heines und seiner Schule, andererseits gegen den Quietismus der orientalischen Lyrik. Mit Freiligrath kam frisches kräftiges Blut in die einigermaßen bleichsüchtig gewordene deutsche Lyrik der dreißiger Jahre, und die in allen Schichten der Nation lebendige sanguinische Empfänglichkeit, die starke Neigung zum Enthusiasmus, von der ich im Eingange als von einem charakteristischen Zeichen

der Zeit gesprochen, trieb dieses Blut schnell durch alle Adern des Volkes und der Gesellschaft und verhalf dem Dichter zu einem ungewöhnlich raschen Erfolge.

Die Wirkungen, welche in dem erfrischenden Zuge der Freiligrathschen Poesie fühlbar wurden, kamen uns von jenseits des Rheins; es waren Wirkungen der französischen Romantiker; denn diese sind es vorwiegend, welche für die ersten hervorragenderen Schöpfungen Freiligraths in Form und Inhalt bestimmend waren, wie er denn auch 1836 mit einer Verdeutschung Viktor Hugoscher „Oden und vermischter Gedichte" sich in die Litteratur einführte. Mit dieser Erstlingspublikation unseres Poeten hebt seine umfassende Thätigkeit als Uebersetzer an. Sein ganzes Leben hindurch hat er der Kunst der Uebertragung mit seltener Hingebung gedient, und namentlich was die englischen Lyriker betrifft, gehört er unbedingt zu unseren hervorragendsten Nachdichtern. Viktor Hugo, Robert Burns und Walter Scott sind gewissermaßen die Taufzeugen seiner Muse. Namentlich Burns ist ihm seelenverwandt. Neben dem realistischen Grundton der Auffassung und Darstellung, welcher der damaligen deutschen Dichtung fast ganz fremd war, ist es besonders der kosmopolitische Zug, den Freiligrath seinen französischen und englischen Vorbildern entlehnte — eine Richtung, welche vor ihm und mit ihm in Deutschland einzig der Deutsch-Franzose Adalbert von Chamisso pflegte. Eine gewisse Heißblütigkeit im Natürell des jungen Poeten, etwas Löwenartiges, das sich in den bekannten plastischen Formen seines Kopfes und dem mähnenumwallten Antlitz auch äußerlich bei

ihm ausprägte, etwas Feuriges und Excentrisches machte ihn für die wilde Phantastik der reichen Stoffwelt eines Viktor Hugo und eines Walter Scott besonders empfänglich, und die leidenschaftliche, blendende Farbe, die namentlich der Erstere seinen Gegenständen zu leihen verstand, berührte den jugendlichen westfälischen Handelsaspiranten besonders sympathisch.

Der jugendliche Handelsaspirant! Ich komme hiermit auf den äußeren Lebensberuf Freiligraths zu sprechen. Seine praktische Thätigkeit hat ohne Zweifel tiefgreifende Einflüsse auf die geistige Entwickelung und künstlerische Richtung unseres Dichters geübt. War es doch seine kaufmännische Laufbahn, welche ihn zum Studium der modernen Sprachen und in ihrem weiteren Verfolg zur Beschäftigung mit der zeitgenössischen französischen und englischen Poesie führte; war es doch diese kaufmännische Laufbahn, welche ihn vor jedem akademischen Regelzwange bewahrte und ihm, damit er werde, was er ward, den Blick frei und offen erhielt für die Realitäten des Lebens; war es doch endlich diese kaufmännische Laufbahn, welche ihm die völkerumfassenden Weit- und Fernsichten in jene südlichen Zonen eröffnete, in denen seine Dichtung mit Vorliebe ihre Zelte aufschlug.

Ferdinand Freiligrath wurde am 17. Juni 1810 zu Detmold als Sohn eines Bürgerschullehrers geboren. Einen nachhaltigen Einfluß auf den lebhaften Knaben, der bis zu seinem sechzehnten Lebensjahre das Gymnasium seiner Vaterstadt besuchte und alsdann nach Soest in die kaufmännische Lehre ging, gewannen in der Vaterstadt namentlich zwei Männer, der bekannte Rhetoriker Christian

Friedrich Falkmann, damals Prorektor an der eben genannten gelehrten Schule und Verfasser der 1818 erschienenen „Poetischen Versuche", und der Archivrat Clostermann, durch den er zuerst zu fremdländischen Stoffen geführt wurde. Dieser erzog sich den Knaben Freiligrath zum „Bibliothekspagen", wie Clostermann sich scherzend auszudrücken pflegte, und schickte ihn, der ein sehr williges Werkzeug war, häufig in die große fürstliche Bibliothek, von wo er ihm dieses oder jenes Buch zu holen hatte. Der Knabe benutzte dann die Gelegenheit, um sich, auf der Bibliotheksleiter sitzend, eifrig in die prächtigen illustrierten Reisewerke, die dort massenhaft vertreten waren, zu versenken. Von der höchsten Bedeutung für Freiligraths dichterisches Werden und Wachsen aber wurde sein Aufenthalt in Amsterdam, wo er in den Jahren 1832 bis 1836 in dem Banquierhause Jakob Sigrist thätig war. Hier, in dem mannigfach bewegten Handels- und Schiffsleben der eigenartigen Seestadt, am Hafen und an den Grachten, auf Märkten und Brücken, fand er sich zuerst mitten hineingestellt in den großen völkerverbindenden Weltverkehr; hier empfing er phantasiebefruchtende Eindrücke, welche für seine innere Entwickelung maßgebend wurden. Der Blick aufs Meer macht das Herz groß und die Gedanken weit.

Und in der That, etwas Großes und Weites, etwas vom Meer und seinen Weltperspektiven lebt in den „Gedichten", die der in die rheinische Heimat nach Barmen zurückgekehrte Commis 1838 veröffentlichte; in ihnen feiert die tropische Poesie einen ihrer schönsten Triumphe. Hatte die orientalische Lyrik sich mit der dichterischen

Erschließung des Ostens begnügt und namentlich, wie bereits gesagt, das Innenleben des Orientalen zu ihrem Gegenstande gewählt, so ging Freiligrath darüber hinaus. Was zunächst das Stoffgebiet betrifft, so erweiterte er die ausschließlich morgenländische Dichtung zur Poesie der Zonen überhaupt; was aber die innere Erfassung des Stoffes und den dichterischen Vortrag anlangt, so setzte er, wie schon angedeutet, an die Stelle des Gedankens die Gestalt, an die Stelle des Liedes die Ballade, an die Stelle des leicht hingehauchten Bildes das bis ins Einzelne ausgeführte Gemälde.

Die erste Sammlung Freiligrathscher Gedichte hatte bei Publikum und Presse sofort einen bedeutenden Erfolg zu verzeichnen. Die früheren Veröffentlichungen des westfälischen Handelsbeflissenen waren wenig beachtet worden; seine in Soester und Mindener Lokalblättern, sodann im Cottaschen „Morgenblatt" und im „Deutschen Musenalmanach"*) einzeln erschienenen Poesien — wer hatte viel nach ihnen gefragt? Chamisso hatte sie erstaunlich und groß gefunden, manch Anderer sie bewundert — aber die Masse wußte nicht viel von ihnen. Selbst Freiligraths schon angeführte Verdeutschung der „Oden und vermischten Gedichte" von Viktor Hugo (1836) und sein mit Ignaz Hub und August Schnezler herausgegebenes „Rheinisches Odeon" (1836) hatten nicht viel Staub aufgewirbelt. Und nun kamen auf einmal

*) Im „Morgenblatt" kamen zuerst „An das Meer" und „Schiffbruch" zum Abdruck, und zwar im Jahrgange 1835; in demselben Jahre erschienen im „Deutschen Musenalmanach": „Scipio", „Löwenritt", „Moosthee" und „Anno Domini".

diese prächtigen Gedichte des exotischen Romantikers und Steppensängers in Reih' und Glied dahermarschirt. Mit reinigendem Odem bliesen sie in die sumpfige Moderluft des von Heineschen und orientalischen Tendenzen erfüllten deutschen Dichterwaldes hinein. Dieses Glitzernde, dieses Excentrische, diese unruhige Leidenschaftlichkeit, an die man gar nicht gewöhnt war, diese kühne Neuheit des Colorits, diese pikante Fremdheit des Inhalts, die so wenig in die landläufige Schablone paßten — das frappirte, das verblüffte. Da war nichts von den Ueberlieferungen einer bestimmten Schule, nichts Angeeignetes, nichts Anstudirtes. Da war eine durch und durch selbstständige; kräftige Dichterpersönlichkeit von originellem Gepräge, markig und kernig in der Gestaltung, schlaghaft und funkelnd in der Sprache, ein kosmopolitischer Ekstasepoet ohne alle konventionelle Phrase des Gefühls, ein Poet, welcher zeit- und kulturmüde aus der Enge der deutschen Gegenwart in die Weite fremder Zonen floh, um dort seine thatenlustige Phantasie sich in ungezügelter Freiheit der Bewegung tummeln zu lassen.

Mit blendender Farbenpracht, ein ethnographischer Colorist sondergleichen, malt uns Freiligrath die Vulkane Islands und die Urwälder der Tropen, die Wüsten Afrikas und die Savannen der Neuen Welt, den Himmel mit seinen Sternen und das Meer mit seinen Inseln. Neben liebliche Küstenbilder, auf denen bunte Seevögel über weiß schimmernde Dünen flattern, stellt er düstere Waldscenerien, durch welche rauschende Ströme dahinbrausen; neben die blühende Idylle des einsamen Südsee-Archipels zaubert er die beklemmende Tragik der in trostloser

Sonnengluth schmachtenden Sahara. Und damit das Landschaftsbild Leben gewinne — wie versteht er seine Gemälde zu bevölkern! Das Schaffen und Ringen der Neger und Pflanzer, die Kämpfe und Abenteuer kühner Seefahrer, den Emir auf prächtigem Rosse, die Griechin auf der Messe, den Negerhäuptling in der Gefangenschaft, das wogende Treiben der Häfen und die rastende Karawane unter dem Nachthimmel des Ostens — so etwas malt nur ein Freiligrath.

Aber es sind nicht bloße Panoramabilder, welche er uns entrollt, Bilder, die, äußerlich erfaßt, auch äußerlich bleiben — im Gegentheil: der tiefer Schauende wird bald inne, daß hinter diesen poetischen Fresken sich eine tiefernste Weltanschauung birgt: es ist im Grunde das altbekannte, niemals ausgesungene Klagelied, so alt wie die Welt selbst, das Klagelied des Weltschmerzes, das aus ihnen spricht: der Schmerzensschrei der Kreatur über die Grausamkeit einer ewig sich selbst verzehrenden Naturkraft, welche ihre eigenen Geschöpfe, Mensch und Thier, rastlos in ihren Mutterschoß zurückschlingt —: die Elemente sind mächtiger als das Geschöpf. Hatte die Heinesche Schule den pessimistischen Gedanken in der ihr eigenthümlichen zersetzenden Manier in ihr Programm aufgenommen, hatte die orientalische Lyrik bei vorwiegend optimistischer Grundstimmung ihn doch vorübergehend gestreift, so geschah es dort, wie hier in rein abstrakter Weise; bei Freiligrath kommt der Weltschmerz zum erstenmal in jener Epoche in vollendet konkreter Gestalt zum Ausdruck — nämlich durch das Bild und darum um so eindrucksvoller — eindrucksvoll

allerdings nur für den, der hinter dem Bilde das Arbeiten des Gedankens überhaupt zu vernehmen vermag und aus der Gesammtheit dieser plastisch hingestellten dichterischen Erzeugnisse die Weltanschauung des Dichters herauszulesen versteht. Düstere Gemälde wiegen bei Freiligrath vor; die Nachtseiten des Natur wie des Menschenlebens sind seine Lieblingsgegenstände, und er leiht ihnen meistens ein pompöses, großartiges Gewand. Ich habe gesagt: hinter seinen Bildern birgt sich eine tiefernste Weltanschauung — und wahrhaftig: seine Schilderungen aus der Natur, speciell diejenigen aus der Thierwelt, haben neben der ästhetischen noch eine symbolische, eine eminent ethische Bedeutung. So beispielsweise das vor allem berühmt gewordene grandiose Thierbild: „Löwenritt"! Es veranschaulicht uns in farbenprächtiger Malerei und fortschreitender Handlung den ewigen Kampf in der Natur und das Unterliegen des Edlen im Streite mit rohen Elementarkräften — ein Gedanke, der bei Freiligrath in immer neuen Einkleidungen wiederkehrt. Ich verweise nur auf das „Gesicht des Reisenden", auf „Mirage", auf „Drei Strophen", auf „Der Blumen Rache". Ist es in den beiden ersten Gedichten insbesondere die Wüste mit ihren Schrecken und Gefahren, welche uns als das Grab ganzer Handelszüge wie einzelner Wanderer eindrucksvoll geschildert wird, so tritt uns in den „Drei Strophen" ganz allgemein die Nichtigkeit des irdischen Daseins im Rahmen einer knapp geschürzten Allegorie erschütternd entgegen, während in „Der Blumen Rache" die vernichtende Macht der Natur über das kreatürliche Leben einen balladen-

haften Ausdruck gewinnt. Dieser ethisch-symbolische Kern der Freiligrathschen Gedichte ist bisher gegenüber der naiven Freude an dem Glanz ihrer äußerlichen Schönheit viel zu wenig gewürdigt worden, und doch ist die Erkenntniß dieses Kerns zum tieferen Verständniß des Dichters völlig unerläßlich.

Nicht mit Unrecht hat man behauptet, Freiligrath verwechsele in seinen tropischen und exotischen Naturgemälden und Kampf- und Lebensbildern nicht selten Kraft mit Rohheit; er verschiebe willkürlich die Grenzen des Schönen und nehme das Gräßliche für das Imposante. Schon Chamisso schreibt einmal an ihn: „Lassen Sie mich, dem so oft und schwer der Vorwurf gemacht worden — lassen Sie mich Sie warnen: nämlich die Poesie im Gräßlichen zu suchen." Später hat man die Anklage, diesem Irrthum verfallen zu sein, immer und immer wieder gegen Freiligrath erhoben. Theoretisch stützt sich dieselbe auf das Gedicht „Der Reiter", so zu sagen das dichterische Glaubensbekenntniß Freiligraths, in welchem er das Absonderliche, das Wilde und Ungeheuerliche, ja geradezu das Blutig-Unschöne als das einzig Poetische proklamirt — praktisch stützt sie sich auf eine ganze Reihe poetischer Erzeugnisse, in denen er die im „Reiter" aufgestellten Ansichten nun auch faktisch ausführt. Gedichten wie „Anno Domini" gegenüber wird niemand diesen Vorwurf ungerechtfertigt finden. Das Gräßliche um des Gräßlichen willen und ohne eine tiefere poetische Absicht hinzustellen — allerdings, das bleibt immer eine ästhetische Verirrung, eine künstlerische Brutalität; ist das Krasse und Unschöne in

der Poesie doch einzig und allein insoweit berechtigt, als es dem Schönen und Sittlichen zur Folie dient und in der Oekonomie des Gedichts die Bedeutung und die Aufgabe entweder des Contrastes oder der Dekoration für sich in Anspruch nehmen darf. Angreifbar von diesem Standpunkte aus ist ohne Frage auch „Die seidene Schnur", in welcher eine dramatisch kraftvolle Handlung in einen grausigen und barbarischen Schluß ausläuft, angreifbar „Die afrikanische Huldigung", ein Gedicht, welches nichts ist als die geschmacklose Vorführung blutiger Greuel, angreifbar „Unter Palmen", ein ungezügeltes Phantasiestück, in dem dieses Sichbaden in rohen Effekten und auf die Spitze getriebenen Situationen einen wahrhaft erschreckenden Höhepunkt erreicht.

Aber die Verirrung ins Häßliche und Bizarre ist bei Freiligrath nur die Reversseite der Medaille, der Fehler einer Tugend: unser Wüstendichter ist eine durchaus aufs Thatkräftige und Lebensvolle gerichtete Natur; das Matte und Schwächliche, das Blasse und Abstrakte ist ihm verhaßt. Was wunder, daß er hier und da ins Ueberkräftige, will sagen: ins Rohe, hier und da ins Ueberfarbige, will sagen: ins Krasse fällt? Beides ist eben ein Ueberschuß seiner markigen Persönlichkeit — und weiß Gott: lieber zu viel Feuer des Temperaments als jene kraft- und saftlose Zahmheit, welche eine gleichfalls zahme Litteraturgeschichte und Kritik heute allzu schönrednerisch für „klassische Ruhe" und „klassisches Maß" ausgeben möchte!

Zu den inhaltlichen Vorzügen der ersten Sammlung Freiligrathscher Gedichte kommt, die Wirkung erhöhend,

noch ein äußeres Moment: der Dichter verfügt über einen Vers, der, stolz wie ein feuriger Berberhengst, gleich bei seinem Eintritt in die poetische Rennbahn die verknöcherten Formen einer abgestandenen Rhythmik und Prosodik mit dem weithin hallenden Schritt seiner Hufen stürmisch zu Boden zu reiten schien. Der Vers Freiligraths und seine eigenartige Prägung haben sicherlich nicht wenig zum Erfolge der „Gedichte" beigetragen. War bei Heine die Leichtigkeit, bei Rückert der Reichthum, bei Platen die Reinheit der Form charakteristisch hervorgetreten, so excellirte Freiligrath durch die Farbe derselben, und diese Farbe blendete so sehr, daß es ihr gelang, den Formenreichthum Rückerts und die Formenreinheit Platens in der Gunst des Publikums aus dem Felde zu schlagen und die eigene funkelnde Pracht vorübergehend gleich zugkräftig neben die Leichtigkeit Heines zu stellen. Das Blendende und das Leichte haben ja stets die Masse für sich. Die Freiligrathsche Form machte ein immenses Glück, wie es vorher nur die Heinesche erlebt hatte.

Und doch ist es gerade die Form Freiligraths, gegen die sich vom ästhetischen Standpunkte aus so manches einwenden läßt. Es ist wahr, seine Verse sind meistens ein durchaus entsprechendes Gefäß ihres exotischen Inhalts. Diese stolzen achtfüßigen Trochäen und Jamben, diese wuchtigen Tetrameter und hastigen Anapäste haben im Schmucke der fremdartigen Reime oft einen eigenartigen Hauch von Wüste und Urwald. Und nun gar die originelle Alexandrinerstrophe unseres versgewandten dichterischen Weltumseglers und Weltentdeckers!

> Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
> Und mit Franzosenwitz geschulet!

Nein, es ist ein „flammend Thier", dem zugleich Kraft und Grazie eigen sind. Durch verständnißvolle Einschiebung kürzerer Verszeilen in das feinsinnig erfundene Strophengebäude und leichtere Handhabung der Cäsur lieh der Dichter dem französischen Alexandriner feurigen Takt und größere Elasticität. Aber trotz alledem! Freiligrath bleibt meines Erachtens, ähnlich und doch in ganz anderer Art wie Rückert, mehr ein Formvirtuos als ein Formkünstler. Das Gesuchte und Manierirte wiegt bei ihm gerade nach der Seite der Form hin vor. Seine gehäuften Fremdwörter und ausländischen Reime, so sehr sie, bei entsprechenden Stoffen richtig und maßvoll angewandt, der poetischen Sprache den Reiz des Pikanten leihen, verstoßen in dieser maßlosen Häufung zweifellos gegen den guten Geschmack und verstimmen den Leser wie den Hörer, weil sie ihre Absichtlichkeit nicht verbergen können; sie fallen tönend ins Ohr, lassen Kopf und Herz aber häufig genug mit dem hohlen Klange leer ausgehen. Dazu kommen noch zwei andere Unarten des Dichters bezüglich des Reimes: dieser ist bei ihm erstens oft genug inkorrekt und unrein und fällt zweitens nicht selten auf logisch bedeutungslose und tonlose Silben und Wörter. Und was vom Reim Freiligraths gilt, das gilt auch von seinem Rhythmus und Versbau; seine Strophen — wie originell sie auch oft gebaut sind — versündigen sich vielfach sowohl gegen das musikalische wie gegen das architektonische Schönheitsideal: störende Anakolute und Inversionen, willkürliche Uneben-

heiten in den Verszeilen, Hiaten und Härten, Hinüberschleppung des Bildes oder des Gedankens aus einer Strophe in die andere und völliges Herausfallen aus dem rhythmischen Takt gehören zu den Gewohnheiten Freiligraths. Hier nur ein einziges Beispiel der letzteren Art! „Anno Domini“ ist in Alexandrinern geschrieben. Ein Theil einer Strophe lautet:

— — — — — — die Schöpfung sieht mit Staunen
Das Sterben einer Welt; alsdann hört man Posaunen,
Und die Wagschale schwebt in des Weltrichters Hand.

Welch ein rhythmischer Gallimathias in dieser letzten Verszeile! Der alexandrinische Tonfall kann hier in der That nur durch gewaltsame Accentverschiebung aufrecht erhalten werden, da diese Zeile, natürlich gelesen, einen (freilich etwas gewagten) anapästischen Silbenfall hat. Daß sich unser Dichter übrigens der schlechten Disciplin dieser Verszeilen bewußt war — vielleicht hatte man ihn später darauf hingewiesen — geht aus dem humoristischen Gedichte „Custodi!“ hervor, mit dem er Heinrich Köster, seinen langjährigen Freund, zum Geburtstage (11. März 1850) begrüßt. In der achten Strophe desselben citirt und hänselt er selbst die rhythmischen Nonchalancen jenes Verses. Aber das entschuldigt ihn nicht. Waren ihm seine prosodischen Leichtfertigkeiten bewußt, gut! warum vermied er sie nicht, da er doch zweifellos das Zeug dazu hatte? Und derartigen Inkorrektheiten begegnen wir bei Freiligrath gar nicht selten. Ich habe seinen Reim, seinen Rhythmus und Versbau getadelt — ich muß auch seine Diktion tadeln. Eine unkünstlerische Sprachmengerei, ein unorganisches

Aneinanderreihen der Bilder, ein durch Interjektionen und Enjambements zerklüfteter Stil sind hier an der Tagesordnung. Aber die koloristische Pracht der Freiligrathschen Dichtung ist so groß, daß die formalen Mängel, an denen sie leidet, gewissermaßen verschlungen werden von der alles überflammenden Gluth der Farben, die hier lodert und funkelt, und im Hinblick auf dieses glühende Colorit hat Gottfried Kinkel in seiner 1867 zu Leipzig gehaltenen Rede auf Freiligrath unseren Poeten mit Recht den Rubens der deutschen Dichtung genannt.

Mit der ersten Sammlung seiner Gedichte hatte Freiligrath sich fest in den Sattel der Gunst des Publikums gesetzt. Diese zu scharf umgrenzten Bildern verdichtete Phantasie, diese märchenhafte Herrlichkeit der Tropen, diese ich möchte sagen: gespenstische Wunderwelt des Südens hatte in ihrer überraschenden Neuheit etwas Hinreißendes, Bestrickendes. Mit virtuoser Feder hatte der plötzlich in die Kampfbahn getretene Wüstendichter verstanden, die poetische Schilderung, die wir bisher gewohnt waren in einzeln dargestellten Bildern stagniren zu sehen, zu einer episch fortschreitenden Handlung zu erweitern. Sein „Löwenritt", sein „Mohrenfürst" sind leuchtende Beispiele der Virtuosität Freiligraths; sie hatten die Leser förmlich elektrisirt. Es ist wahr, in den „Balladen und Romanzen" wird das epische Moment oft allzusehr durch das deskriptive zurückgedrängt und verdunkelt; hier und da tönen in den Gedichten leise Anklänge an bekannte Vorbilder durch, wie z. B. die Schlußwendung von „Der Scheik am Sinai" und „Vorgefühl" an Heine gemahnen. Aber dennoch! Die frappirende Großartig-

keit der hier gebotenen Poesie, welche — nebenbei bemerkt — in dem phantasievollen Jugend- und Einleitungsgedicht „Moosthee" sich selbst das Programm schreibt, ließ über die Schwächen der Sammlung hinwegsehen; ihre herbe Eigenartigkeit, die so weit ging, daß selbst das sonst unvermeidliche Liebeslied völlig ausgeschlossen blieb, diese Eigenartigkeit sicherte den stolzen Kundgebungen eines scharf und energisch ausgeprägten Dichtertalents sofort die allgemeine Aufmerksamkeit.

Mit der Rückkehr von Amsterdam nach Barmen — er fand in dem Großhandlungshause J. P. v. Eynern und Söhne eine Stellung als Commis — und der Herausgabe der ersten Sammlung seiner Gedichte tritt Freiligrath in eine neue Phase seiner Entwickelung. Seine Muse ist aus entlegenen Continenten zu den Stätten der Kindheit zurückgekehrt; er ist aus einem Tropenmaler ein Sänger der Heimat, aus einem internationalen Dichter zunächst ein provinzialer, ein Dichter Westfalens und der Rheinlande geworden. Diese Wandlung ging natürlich nicht plötzlich vor sich; sie trat allmählich ein; aus den Dichtungen selbst läßt sie sich indessen nicht in ihren feineren Zügen nachweisen. Nur so viel läßt sich angeben: den Uebergang von der vorwiegend morgenländischen Periode Freiligraths zur heimatlichen bilden schon die beiden Schlußgedichte der ersten Sammlung, die Einleitungsgesänge zum zweiten und dritten Jahrgang von Dullers „Phönix"; voll und ganz aber und im Bewußtsein seiner inneren Wandlung steht er auf heimischem Boden in einer Anzahl bald nach dem Erscheinen jener Sammlung entstandener Dichtungen,

so namentlich in dem seinem Freunde Karl Simrock gewidmeten Cyklus „Auch eine Rheinsage", der mit den bezeichnenden Strophen anhebt:

Zum Teufel die Kamele,
Zum Teufel auch die Leu'n!
Es rauscht durch meine Seele
Der alte deutsche Rhein.

Er rauscht mir um die Stirne
Mit Wein- und Eichenlaub;
Er wäscht mir aus dem Hirne
Verjährten Wüstenstaub.

Und ebenso in dem „Freistuhl zu Dortmund", in welchem er seiner bisherigen poetischen Richtung mit den Worten entsagt:

Den Boden wechselnd, die Gesinnung nicht,
Wählt er die rothe Erde für die gelbe.
Die Palme dorrt; der Wüstenstaub verweht —
Ans Herz der Heimat wirft sich der Poet,
Ein anderer und doch derselbe.

Ja, derselbe! Einen Beleg dafür, daß die dichterischen Brusttöne einer ursprünglichen Natur — wofern diese Brust eben eine echte Dichterbrust ist — sich als die einen und unwandelbaren untilgbar geltend machen, wie oft auch der Poet das Terrain und das Kostüm wechseln möge — einen Beleg dafür geben uns die Freiligrathschen Gedichte aus dieser Periode. Es ist in ihnen derselbe Schwung der Phantasie, dasselbe Pathos, dasselbe intensive Colorit wie in den früheren, nur daß die Stimmung des Nils der des Rheins gewichen und daß andere Interessen hier durchklingen als in jener

ersten Sammlung — Freiligrath, indem er den Mutterboden berührt, den Boden Westfalens und der Rheinlande, empfängt, ein zweiter Antäus, neue Kraft und neue Inspirationen eben aus diesem Boden: er wird zu einem dichterischen Anwalt des Herzens, zu einem begeisterten Verkündiger der Schönheit rheinischer Lande und der Größe rheinischer Geschichte. Von diesem neu gewonnenen Standpunkte aus führt er das oben erwähnte „Rheinische Odeon" (erster Jahrgang 1836, zweiter Jahrgang 1838) fort; er giebt mit Levin Schücking „Das malerische und romantische Westfalen" (1839) heraus und leitet es mit dem soeben angezogenen Gedichte „Der Freistuhl zu Dortmund" ein; er tritt nach der hauptsächlich durch seine Bemühungen glücklich zu Stande gebrachten Wiederaufrichtung des vom Sturm zerstörten Rolandsbogens mit einem „Rolandsalbum" (1840) in die Schranken und errichtet damit dieser poetischen That, die eine eigene Geschichte hat, ein schönes Denkmal; er ruft mit Christ. Matzerath und Karl Simrock ein „Rheinisches Jahrbuch für Kunst und Poesie" (erster Jahrgang 1840, zweiter Jahrgang 1841) ins Leben; er widmet Karl Immermann pietätvolle „Blätter der Erinnerung" (1842) und verfaßt mit Ed. Duller ein poetisches fliegendes Blatt zum Besten des Kölner Doms unter dem Titel: „1862" (1842) — litterarische und dichterische Unternehmungen, in denen mehr specifisch rheinisches als deutsches Blut im allgemeinen Sinne des Wortes pulsirt: Koblenz und das Grab Max von Schenkendorfs — um einige Themata hervorzuheben — werden mit einem poetischen Kranze umsponnen; „Die Linde bei Hirzenach"

wird besungen, „Der Königsstuhl bei Rense" verherrlicht; Köln und der Kölner Carneval werden geschildert. Was an diesen neueren Gedichten besonders wohlthuend ins Auge springt, das ist die auffallende Reinigung der poetischen Form von den oben gerügten Verstößen der ersten Sammlung. Es ist selbstverständlich, daß mit der Uebersiedelung der Freiligrathschen Muse vom Morgenlande in die deutsche Heimat ihr Gewand ein anderes wurde, und so treten die fremdländischen und oft befremdenden Reime der exotischen Gedichte hier fast ganz in den Hintergrund. Aber auch in rhythmischer und sprachlicher Beziehung ist hier ein entschiedener Fortschritt zum Besseren zu verzeichnen — ein Fortschritt, der sich von nun ab dauernd in der Produktion Freiligraths geltend macht, so namentlich auch in der nächsten, von wesentlich anderen Bestrebungen getragenen Epoche seiner Dichtung. Der rheinisch-provinziellen Periode, welche erst in der späteren Nachlese „Zwischen den Garben" (1849) eine zusammenfassende äußere Form gewann, folgte nämlich unvermuthet schnell die deutsch-nationale, die der Zeit nach schon vor jener in der Sammlung „Ein Glaubensbekenntniß" (1844) ihren greifbaren Ausdruck fand.

Freiligrath, durch den Erfolg der ersten Ausgabe seiner Gedichte gehoben und ermuthigt, hatte im August 1839 seine Stellung im v. Eynerschen Handlungshause aufgegeben, um fortan ein freies Dichterleben zu führen. Er hatte im September desselben Jahres seinen Wohnsitz in dem anmuthig gelegenen Unkel am Rhein genommen, und Früchte dieses Aufenthaltes waren eben zum Theil

jene publizistischen Bethätigungen und dichterischen Erzeugnisse, von denen ich soeben gesprochen. Hier war es auch, wo eine wichtige Wendung in seinem Leben eintrat: durch die Vermittelung von Goethes Enkel lernte er in Unkel ein durch Gaben des Geistes und des Herzens ausgezeichnetes Mädchen, Ida Melos, eine Tochter des verstorbenen Pädagogen Professor Melos in Weimar, kennen, die sich damals als Erzieherin im Hause eines pensionirten preußischen Offiziers in Unkel aufhielt. Der Bund der Herzen wurde schnell geschlossen; einem kurzen Liebesfrühling folgte die Verlobung und — nach einer Herbstreise Freiligraths gen Schwaben zu Uhland und Kerner — im Mai 1841 die Hochzeit der Glücklichen, die nunmehr ein Jahr in Darmstadt lebten, um sich im Mai 1842 in St. Goar anzusiedeln. Hier, in dem romantischen Städtchen am Rhein, wo Freiligrath unter anderem eine innige Freundschaft mit dem gleichfalls dort weilenden Emanuel Geibel schloß, kamen in seinem dichterischen Schaffen Entwickelungsresultate zum Austrag, deren Keime in seinem Leben weit zurückliegen und die sich in der kurzen Darmstädter Zeit zuerst vernehmbarer geltend machten: Freiligrath wandte sich mit Entschiedenheit der politischen Lyrik zu; es vollzog sich in ihm der soeben bereits angedeutete Uebergang von der rheinisch-provinzialen in die deutsch-nationale Periode.

In unserer Lyrik war damals neben der heinesirenden und der orientalischen ziemlich plötzlich eine dritte Richtung wach geworden: die politische. Die jüngere Generation von heute, nur allzu sehr befriedigt von

Deutschlands Machtstellung, Einheit und Kaiserglanz und im Ganzen ohne eigentlich freiheitliche Bedürfnisse, begreift kaum, um was es sich damals handelte, was zu erkämpfen, zu erringen war. Georg Herwegh hatte 1841 seine „Gedichte eines Lebendigen" herausgegeben und mit diesen Heroldrufen der politischen Freiheit in allen liberalen Geistern der Nation einen wahren Sturm des Enthusiasmus geweckt. Fast gleichzeitig traten Robert Prutz, Franz Dingelstedt und Hoffmann von Fallersleben mit ihren demokratischen Liedern in die poetische Ringbahn (Gottfried Kinkel folgte später). In Preußen war ein heiß lodernder Kampf der Parteien aufgeflammt, und da die deutsche Lyrik nun einmal in der Bewegung der Zeit die politische Initiative ergriffen, sah sich König Friedrich Wilhelm IV., „der Romantiker auf dem Throne", wie Prutz ihn genannt, zu einer entgegenkommenden Stellungnahme gegenüber der zeitgenössischen Dichtung veranlaßt. So geschah es denn wohl aus diplomatischen Erwägungen heraus, daß er Geibel und Freiligrath zu königlich preußischen Pensionären machte. Freiligrath — damals noch in Darmstadt — bezog von Neujahr 1842 ab vom Könige eine Jahrespension von dreihundert Thaler, und zwar ohne alles eigene Zuthun, auf Anregung des Kanzlers v. Müller und durch die Vermittelung Alexander v. Humboldts, der sich durch die ethnographischen Gedichte Freiligraths besonders sympathisch berührt fühlte. Daß die Pensionsverleihung wenige Wochen nach dem Erscheinen von Freiligraths Gedicht „Aus Spanien" stattfand, in welchem sich die vielbesprochenen und von der konservativen Partei als eine

Zustimmung zu ihrem Programm gedeuteten Verse finden:

> Der Dichter steht auf einer höhern Warte
> Als auf den Zinnen der Partei —

hierin muß man wohl mehr als ein nur zufälliges Zusammentreffen erblicken. Das Gedicht, welches die Erschießung des Generals Diego Leon, des Parteigängers der Königin Maria Christiana, durch Espartero schildert und den tapferen General in das Licht des royalistischen Märtyrerthums rückt, hatte jedenfalls den besonderen Beifall des Königs gefunden; auch mochte das Eintreten Freiligraths für die Wiederherstellung des Rolandsbogens und sein ganzes Auftreten als litterarischer und dichterischer Beschützer der rheinischen Alterthümer und Baudenkmäler in der romantischen Seele Friedrich Wilhelms IV. eine verwandte Saite angeschlagen haben.

Jedenfalls ist es zu beklagen, daß der Dichter die Pension des Königs annahm. Die großen Hoffnungen für die freiheitliche Entwickelung Deutschlands, die man im Anfange seiner Regierung auf den König setzte, verführten den sanguinischen Freiligrath zu einem politischen Optimismus, der sich später bitter an ihm rächte. Er störte und hemmte durch diesen verhängnißvollen Irrthum den normalen Gang seiner dichterischen Entfaltung, setzte sich in der Folgezeit mit sich selbst in Conflikt und gab im Verlaufe der politischen Ereignisse nach außen hin Veranlassung zu allerlei Mißdeutungen seines Charakters. Freiligrath, als er sich zum königlich preußischen Pensionär stempeln ließ, kannte weder sich selbst, noch die

Zeit, noch den König, noch die Tragweite des Schrittes, den er that.

Die Rückschläge des begangenen Fehlers konnten nicht ausbleiben. Zunächst antwortete Herwegh — anfangs 1842 — auf das Gedicht „Aus Spanien":

Partei, Partei! wer sollte sie nicht nehmen;
Die doch die Mutter aller Siege war?
Wie mag ein Dichter solch ein Wort verfemen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar?
Nur offen wie ein Mann: Für oder wider!
Und die Parole: Sklave oder frei!
Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder
Und kämpften auf der Zinne der Partei.

Ihr müßt das Herz an eine Karte wagen;
Die Ruhe über Wolken ziemt euch nicht;
Ihr müßt euch mit in diesem Kampfe schlagen;
Ein Schwert in eurer Hand ist das Gedicht.
O, wählt ein Banner, und ich bin zufrieden,
Ob's auch ein andres denn das meine sei;
Ich hab gewählt — ich habe mich entschieden,
Und meinen Lorbeer flechte die Partei!

Eine so klangvolle Sprache stand dem heißspornigen Verfasser der „Gedichte eines Lebendigen" zu Gebote. Schnell war er der Löwe des Tages geworden. Wo sein Lied erscholl, überhörte man alle anderen; er verdunkelte den Ruhm seiner mitstrebenden Sangesgenossen, und die Macht seines Pathos hatte in der auf unklare Ziele gerichteten Zeit etwas Bezauberndes.. Bald nach der Entsendung jener poetischen Antwort an Freiligrath hatte er seinen bekannten Triumphzug durch Deutschland gehalten und die begeisterte Jugend, die entzückte Frauenwelt geradezu an seinen Wagen geschmiedet: selbst Friedrich

Wilhelm war gespannt gewesen, den „sonderbaren Schwärmer" aus dem Schwabenlande zu sehen.

Anders,
Begreif' ich wohl, als sonst in Menschenköpfen
Malt sich in diesem Kopf die Welt —

mochte er gedacht haben. Er hatte ihn zu einer Audienz „befohlen". Und Herwegh war gekommen. Was da gesprochen worden, weiß man nicht. Aber eines weiß man: Herwegh schrieb kurz darauf von Königsberg aus den bekannten unklugen Brief an den König, welcher seine Ausweisung aus Preußen zur Folge hatte. Heine rief der „eisernen Lerche" der Revolution, die nun ihr Lied ausgesungen, in seiner frivolen Weise nach:

Ein schimpfender Bedientenschwarm
Und faule Aepfel statt der Kränze —
An jeder Seite ein Gendarm,
Erreichtest endlich du die Grenze.

Dort bleibst du stehn. Wehmuth ergreift
Dich bei dem Anblick jener Pfähle,
Die wie das Zebra sind gestreift,
Und Seufzer dringen aus der Seele:

„Aranjuez, in deinem Sand,
Wie schnell die schönen Tage schwanden,
Wo ich vor König Philipp stand
Und seinen ukermärkschen Granden!

Er hat mir Beifall zugenickt,
Als ich gespielt den Marquis Posa;
In Versen hab' ich ihn entzückt.
Doch ihm gefiel nicht meine Prosa."

Nun aber war es an den St. Goarer Pensionären der preußischen Majestät, ihrerseits dichterisch vom Leder zu ziehen, und Geibel schrieb sein formenschönes Gedicht

„An Georg Herwegh“, Freiligrath seine scharfe Philippika „Ein Brief“, in welcher er den schwäbischen Posa zum Schluß aufforderte, durch neue Lieder die verlorenen alten Ehren einzubringen. Es ist bezeichnend für die blinde Erregung der damaligen Zeit, daß, als Herwegh trotz dieser versöhnlichen Wendung des Gedichts sein unedles und grob zugeschnittenes „Spottlied der Pensionirten“ gegen die St. Goarer Dioskuren schleuderte, die Sympathie der Masse dem „Lebendigen“ gehörte. Man kam nicht zur Besinnung im Fieber der Zeit.

Freiligrath, der sich durch sein Gedicht an Herwegh mitten in die politische Paläſtra gestellt hatte, ging inzwischen durch Zweifel und Zwiespalt seinen geistigen Entwicklungsgang weiter und kam endlich auf einem Standpunkte an, den er selbst verfemt hatte: auf der Zinne der Partei, und zwar, wie es nicht anders sein konnte: der Partei der Freiheit. Die immer trauriger werdenden Zustände der Zeit, zumal die der Presse und der Kirche, die kleinlichen Quälereien einer fürstendienerischen Censur, das Ueberwuchern eines volksfeindlichen Pfaffenthums, kurz der ganze romantisch-pietistische Scheinliberalismus Friedrich Wilhelms zog in Freiligrath eine Stimmung schmerzlicher und zugleich zorniger Enttäuschung groß. Preußen hatte nicht gehalten, was der Poet gehofft. In grandiosen Gedichten wie „Hamlet“, „Im Himmel“, „Flottenträume“ und anderen fand diese Stimmung ihren Ausdruck. All das und in letzter Linie vielleicht auch der fortgesetzte Krieg mit seinen politischen Sangesgenossen, die immer nur den königlich preußischen Pensionär in ihm sahen, brachte allmählich einen Bruch mit

seinen bisherigen Anschauungen in Freiligrath zur Reife: vom Januar 1844 ab erhob er seine Pension nicht mehr; er legte sie später mittels eines Briefes an den Minister Eichhorn förmlich in die Hände des Königs zurück und trat im Oktober desselben Jahres mit seiner bereits erwähnten Sammlung „Ein Glaubensbekenntniß" der Zeit nach als der letzte, dafür aber auch als der abgeklärteste und am längsten ausdauernde Parteigänger der Freiheit offen in die Reihe der radikalen politischen Lyriker jenes sturmvollen Jahrzehnts.

Das dem wackeren Chamisso entlehnte Motto des „Glaubensbekenntnisses" lautet: „Die Sachen sind, wie sie sind. Ich bin nicht von den Tories zu den Whigs übergegangen, aber ich war, wie ich die Augen über mich öffnete, ein Whig." Dieses „wie ich die Augen über mich öffnete" kennzeichnet schlagend die Bedeutung, die das „Glaubensbekenntniß" als psychologisches Moment im Leben unseres Dichters in Anspruch nimmt. Von einem politischen Renegatenthum Freiligraths kann gar nicht die Rede sein, wie auch die 1844 zuerst durch die reaktionäre Presse verbreitete Historie von der denkwürdigen Nacht im „Riesen" zu Koblenz und Freiligraths Bekehrung durch Hoffmann von Fallersleben völlig in das Gebiet der Mythe gehört. Freiligrath selbst sagt in einem an den bekannten Verlagsbuchhändler F. A. Brockhaus in Leipzig gerichteten Briefe vom 9. Juli 1852 über die Fabel von seiner „Conversion" Folgendes*):

*) Vergleiche das hier mehrfach benutzte treffliche Werk: „Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen." Von Wilhelm Buchner. (Lahr, Schauenburg.) Zweiter Band, Seite 260.

„Ich bin weder bekehrt, noch bin ich vollends durch Hoffmann bekehrt worden. Eine Entwickelung ist keine Bekehrung; eine Entwickelung geht auch nicht in einer Nacht vor sich, zumal nicht bei mir. Wer mich näher kennt, wird wissen, daß ich mich gegen äußere Einflüsse sehr spröde verhalte, daß ich bei allem, was ich ergreife, langsam und gründlich und gewissenhaft zu Werke gehe. Was ich bin, bin ich durch mich selbst und durch die Zeit geworden. Ich habe gearbeitet, gedacht und meine Kämpfe bestanden, ehe ich Hoffmann kennen lernte und nachdem ich ihn kennen gelernt. Jene Nacht mit ihm ist vielleicht mit ein Sandkorn in der Wage meiner Entschlüsse gewesen, aber auch nichts weiter. Neues hat er mich damals nicht gelehrt. Das ‚Bis ich alles wußte‘ in meinem vielfach mißdeuteten Liede an ihn bezog sich rein auf seine mir erst bei dieser Gelegenheit im Detail bekannt gewordenen persönlichen Schicksale. Ich begreife eigentlich nicht, wie man sich nur wundern mag, daß ich ein Dichter der Revolution geworden bin, wie man meinen ganzen Gang statt von innen heraus von außen herein konstruiren mag. Meine erste Phase, die Wüsten- und Löwenpoesie, war im Grunde auch nur revolutionär; es war die allerentschiedenste Opposition gegen die zahme Dichtung wie gegen die zahme Societät. — Ich wiederhole es: Resultate wie diese pflegen nicht aus den zufälligen Impulsen eines geselligen Abends hervorzugehen; bei einer Natur wie die meinige können sie es nicht.“

Die Parallele zwischen der Wüstenpoesie Freiligraths und seiner politischen Dichtung, welche er in dem obigen Briefe bezüglich der Opposition andeutungsweise zieht,

der „Opposition gegen die zahme Dichtung wie gegen die zahme Societät" — diese Parallele drängt sich dem denkenden Leser auch nach anderen Richtungen hin und unabweisbar auf. Zunächst ist es die unserem Dichter eigene sinnenfällige Greifbarkeit der Gestaltung, welche diese politischen Gedichte nahezu auf eine Linie stellt mit jenen exotischen. Aber das ist mehr äußerlich. Der Vergleich gewinnt an Tiefe und Wahrheit, wenn wir den Freiligrath der ersten Periode auch innerlich neben den dieser späteren stellen. Und in der That, Freiligraths Brief an Brockhaus hat recht mit seinem Vergleich: revolutionäre Tendenz ist hier wie dort; dasselbe warme, ja leidenschaftliche Mitempfinden mit den Unterdrückten und Unterliegenden, welches die Gedichte der ersten Sammlung an den Tag legen, dokumentirt sich auch in der politischen und socialen Lyrik unseres Freiligrath. Was ist die heiße Antheilnahme an dem socialen Elend im eigenen Vaterlande, wie sie in den Gedichten des „Glaubensbekenntnisses" sich äußert, diese flammend auflodernde Liebe für die Unglücklichen und Bedrängten im Volke, die in Gedichten wie „Vom Harze", „Aus dem schlesischen Gebirge" und anderen zum Ausdruck kommt, was ist sie im Grunde anders als eine Variation und Steigerung jenes tiefen Mitgefühls für die Parias anderer Himmelsstriche, für den geknechteten Neger und die unglückliche irische Wittwe, das in der ersten Sammlung in so ergreifend humaner Beredsamkeit zu Worte kommt? War es ferner in den ethnographischen Dichtungen Freiligraths der elementare Krieg ums Dasein, wie er im Reiche der Lebewesen aller Zonen seine

Schlachten schlägt, der uns, poetisch verklärt, vors Auge gerückt wurde, so ist es in den politischen Liedern der ideale Kampf um die höchsten nationalen Güter, den die Geister, Unterdrückte gegen Unterdrücker, in nicht minder blutigen Fehden kämpfen. Aber welch ein Abstand in Erfassung und Darstellung der Gegenstände zwischen jener ersten und dieser zweiten Periode, zwischen der ironisch ausklingenden leichten Vortragsweise des „Scheik am Sinai" — um nur ein Beispiel anzuführen — und der im wuchtigen Cohortenschritt daherdröhnenden Darstellungsform dieser geharnischten Lieder, dieser Nachtstücke aus dem Leben des Volkes! Die Muse Freiligraths ist aus einem prächtig drapirten Mädchen der Wüste zu einer stolz einherschreitenden Fahnenträgerin der Freiheit geworden; sie trägt die rothe Jakobinermütze resolut im wallenden Haar.

„Ein Glaubensbekenntniß" umfaßt die politischen Gedichte vom November 1841 an bis zum Mai 1844; die Sammlung enthält somit das gewissermaßen aktenmäßig geordnete Material zur politischen Entwickelungsgeschichte Freiligraths bis zu dem bezeichneten Zeitpunkte. Er schickt, wie das Vorwort darlegt, „den unzweideutigen Stimmen einer ausgebildeten und in sich gefesteten politischen Meinung die minder sicheren und bewußten einer erst werdenden und sich gestaltenden voraus." Es handelte sich darum, eine Uebergangsepoche seiner poetischen und politischen Bildung für den Dichter und Andere „zum Abschluß zu bringen". So stehen hier denn poetische Ergüsse von gemäßigter Temperatur und ruhiger Sprachfärbung, wie das hier

mehrfach erwähnte „Aus Spanien“, das die Sammlung einleitet, und „Ein Flecken am Rhein“, in dem Freiligrath von der Romantik Abschied nimmt und sich der Zeit bewußt zuwendet, neben energischeren und impulsiveren Bekenntnissen eines entschiedenen, oft zornmüthigen Dranges nach Freiheit; zu letzteren gehören Gedichte wie die gegen das absolutistische Rußland und das patriarchalische Preußen gerichteten Angriffe „Kinderlied“ und „Im Irrenhause“, während „Im Himmel“, „Die weiße Frau“ und andere sich als Propheten- und Mahnworte von nahezu visionärer Färbung erweisen und „Hamlet“ und „Am Baume der Menschheit“ mehr eine allgemein patriotische Stimmung athmen. Wir besitzen in dem „Glaubensbekenntniß“ nach des Dichters eigenem Ausspruche die Geschichte einer Schule, die er als Individuum vor den Augen der Nation durchgemacht, einer Schule, die doch im Grunde genau dieselbe ist, welche die Nation in ihrem Ringen nach politischem Bewußtsein und politischer Durchbildung als Gesammtheit selbst durchlaufen hat, die Schule der Enttäuschungen und Erniedrigungen durch eine selbstherrliche Diplomatie. Diese Enttäuschungen und Erniedrigungen — das erhellt wohl aus nichts mehr als aus den Freiligrathschen Gedichten — waren in der That angethan, edlere Gemüther in Harnisch zu bringen und zwar auch solche Naturen, die wie die gesammten politischen Lyriker der damaligen Epoche — zumal Gottfried Kinkel und unser Freiligrath — von Hause aus unpolitische Geister waren.

Psychologisch interessant und für die Eigenart Freiligraths ungemein bezeichnend ist der markante Contrast,

den er im litterarischen Gesammtbilde zu seinen politischen Sangesgenossen bildet: als ausgesprochener Poet der Anschauung und getreu seiner früheren Dichtweise verschmähte er die Bahnen sowohl der akademischen Rhetorik und Reflexion wie der volksthümlichen Trivialität; gegenüber dem schönrednerischen Pathos eines Herwegh, dem ästhetischen Doktrinarismus eines Prutz, der mißmuthigen Blasirtheit eines Dingelstedt, der chansonnettenhaften Gemeinplätzlichkeit eines Hoffmann bewährte er auch hier die ihm von jeher eigene Plastik und Bildlichkeit und hob damit das politische Lied in eine höhere Sphäre: er steigerte in einzelnen Momenten seiner Poesie die Zeitdichtung zum historischen Tableau. Die Viktor Hugosche Schule, in welcher er sich farbiges und gegenständliches Schaffen angeeignet, schützte ihn einerseits vor der Blässe und Marmorkälte der Akademiker Herwegh, Prutz und Dingelstedt, andererseits vor der altdeutschen Hölzernheit des Volksängers Hoffmann. Wurden jene Akademiker oft allzu vornehm-exklussiv und fiel dieser Volkssänger viel zu häufig ins Banal-Platte, so verstand der Dichter des „Glaubensbekenntnisses" zwischen beiden Gegensätze die Mitte echter und bester Volksthümlichkeit innezuhalten.

Ende August 1844, gleich nach dem Erscheinen des „Glaubensbekenntnisses", das wie „ein kecker Schuß" in „die Stickluft" jener Tage fuhr, verließ Freiligrath nach mehr als zweijährigem Verweilen St. Goar. Mit jenem regnerischen Augusttage, an dem er in dem stillen Rheinstädtchen an Bord des Dampfers ging, hebt die Zeit seines politischen Märtyrerthums an. Er begab sich,

Verfolgungen voraussehend, nach Belgien, wandte alsdann Brüssel noch gerade zeitig genug den Rücken, um nicht auf preußische Requisition verhaftet zu werden, und nahm nun in der Schweiz, theils bei Rapperswyl am oberen Züricher See, theils in Zürich, seinen Aufenthalt. Dort veröffentlichte er zunächst „Lyrische Gedichte von Viktor Hugo" (1845), welche eine Auswahl der besten früheren Freiligrath'schen Uebersetzungen dieses Dichters bilden, sowie „Englische Gedichte aus neuerer Zeit" (1846) und reckte nach den Leipziger Augustereignissen seine gefürchtete Löwentatze aus in dem fliegenden Blatte „Leipziger Todte" (1845). Dann aber schwenkte er auf einmal die rothe Fahne der Revolution mit noch viel stürmischeren Gesten als im „Glaubenskenntniß": er sandte sein Liederheft „Ça ira" (1846) in die Welt hinaus. Diese sechs Gedichte — „Vor der Fahrt", „Der Eispalast", „Wie man's macht", „Freie Presse", „Von unten auf" und „Springer" — ziehen die äußersten Consequenzen des im ganzen maßvoll gehaltenen „Glaubensbekenntnisses". Freiligrath wird hier zu einem glühenden Propheten der Revolution, die zwei Jahre später die Throne Europas wanken machen sollte. Sein Pegasus erhitzt sich zum Schlachtroß. Ganz im Stile der farbigen Greifbarkeit seiner früheren Dichtungen stellt er uns vorahnend die Stürme von 1848, Scene für Scene, vors Auge und ruft als unerschrockener Herold die Säumigen zum Kampfe.

Nach dem scharfen Kartätschenfeuer, das Freiligrath in dem „Ça ira" gegen den Absolutismus losgelassen, war selbst in der freien Schweiz seines Bleibens nicht mehr, und —

Kein flüchtig Haupt hat Engelland
Von seiner Schwelle noch gewiesen.

Er schiffte sich im Juli 1846 nach London ein, wo er im Handlungshause Huth u. Comp. eine ihn und seine Familie nothdürftig ernährende Stellung fand. Zu dichterischen Arbeiten blieb ihm am Strande der Themse wenig Zeit und Stimmung. Die Sorgen um die materielle Existenz nahmen seine besten Kräfte in Anspruch, so daß die poetischen Ergebnisse seines damaligen Londoner Aufenthaltes sich auf das in den „Neueren politischen und socialen Gedichten" aufgenommene Situationsbild „Nach England", das seine damalige Lage schildert, ferner auf das Gedicht „Irland" und Uebersetzungen der socialen Poesien Thomas Hoods und Berry Cornwalls beschränken.

Inzwischen waren die von Freiligrath vorher verkündeten und genährten Feuer der Revolution in Deutschland faktisch aufgeflammt — und im Frühjahr 1848 stand der deutsche Commis aus der Londoner City plötzlich in Düsseldorf mitten unter seinen Freunden und Gesinnungsgenossen. Ohne eigentlich das Zeug zu einem Agitator, Politiker oder Parteimann zu haben, wurde Freiligrath vermöge der Autorität seines Namens und seiner Gesinnung einer der Hauptführer der demokratischen Partei am Rhein; aber er ließ in den hitzigen Kämpfen und Debatten die Leier nicht rosten — der Dichter überwog in ihm den Klubführer. Seine Lyrik hatte nunmehr einen anderen Charakter angenommen; sie war vom delphischen Dreifuß herab- und auf die Tribüne des Tages gestiegen; sie orakelte nicht mehr; sie stellte be-

Verfolgungen voraussehend, nach Belgien, wandte alsdann Brüssel noch gerade zeitig genug den Rücken, um nicht auf preußische Requisition verhaftet zu werden, und nahm nun in der Schweiz, theils bei Rapperswyl am oberen Züricher See, theils in Zürich, seinen Aufenthalt. Dort veröffentlichte er zunächst „Lyrische Gedichte von Viktor Hugo" (1845), welche eine Auswahl der besten früheren Freiligrath'schen Uebersetzungen dieses Dichters bilden, sowie „Englische Gedichte aus neuerer Zeit" (1846) und reckte nach den Leipziger Augustereignissen seine gefürchtete Löwentatze aus in dem fliegenden Blatte „Leipziger Todte" (1845). Dann aber schwenkte er auf einmal die rothe Fahne der Revolution mit noch viel stürmischeren Gesten als im „Glaubenskenntniß": er sandte sein Liederheft „Ça ira" (1846) in die Welt hinaus. Diese sechs Gedichte — „Vor der Fahrt", „Der Eispalast", „Wie man's macht", „Freie Presse", „Von unten auf" und „Springer" — ziehen die äußersten Consequenzen des im ganzen maßvoll gehaltenen „Glaubensbekenntnisses". Freiligrath wird hier zu einem glühenden Propheten der Revolution, die zwei Jahre später die Throne Europas wanken machen sollte. Sein Pegasus erhitzt sich zum Schlachtroß. Ganz im Stile der farbigen Greifbarkeit seiner früheren Dichtungen stellt er uns vorahnend die Stürme von 1848, Scene für Scene, vors Auge und ruft als unerschrockener Herold die Säumigen zum Kampfe.

Nach dem scharfen Kartätschenfeuer, das Freiligrath in dem „Ça ira" gegen den Absolutismus losgelassen, war selbst in der freien Schweiz seines Bleibens nicht mehr, und —

Kein flüchtig Haupt hat Engelland
Von seiner Schwelle noch gewiesen.

Er schiffte sich im Juli 1846 nach London ein, wo er im Handlungshause Huth u. Comp. eine ihn und seine Familie nothdürftig ernährende Stellung fand. Zu dichterischen Arbeiten blieb ihm am Strande der Themse wenig Zeit und Stimmung. Die Sorgen um die materielle Existenz nahmen seine besten Kräfte in Anspruch, so daß die poetischen Ergebnisse seines damaligen Londoner Aufenthaltes sich auf das in den „Neueren politischen und socialen Gedichten" aufgenommene Situationsbild „Nach England", das seine damalige Lage schildert, ferner auf das Gedicht „Irland" und Uebersetzungen der socialen Poesien Thomas Hoods und Berry Cornwalls beschränken.

Inzwischen waren die von Freiligrath vorher verkündeten und genährten Feuer der Revolution in Deutschland faktisch aufgeflammt — und im Frühjahr 1848 stand der deutsche Commis aus der Londoner City plötzlich in Düsseldorf mitten unter seinen Freunden und Gesinnungsgenossen. Ohne eigentlich das Zeug zu einem Agitator, Politiker oder Parteimann zu haben, wurde Freiligrath vermöge der Autorität seines Namens und seiner Gesinnung einer der Hauptführer der demokratischen Partei am Rhein; aber er ließ in den hitzigen Kämpfen und Debatten die Leier nicht rosten — der Dichter überwog in ihm den Klubführer. Seine Lyrik hatte nunmehr einen anderen Charakter angenommen; sie war vom delphischen Dreifuß herab- und auf die Tribüne des Tages gestiegen; sie orakelte nicht mehr; sie stellte be-

stimmte Programme auf und verherrlichte die französische Februar- und die deutsche Märzrevolution. Aber im Grunde war Freiligrath, wie er selbst die Sache ansah, nur gekommen, um die verpfuschte Bewegung zu denunciren, vor der täglich erstarkenden Reaktion zu warnen und sich endlich — ins Gefängniß zu bringen. Er wurde wegen des flammenden Gedichtes „Die Todten an die Lebendigen" in Anklagestand versetzt und erst nach längerer Haft am 3. Oktober 1848 vor den Düsseldorfer Assisen freigesprochen. Nunmehr folgte er dem Rufe seines Freundes Karl Marx und betheiligte sich als Mitredacteur an der von jenem begründeten „Neuen Rheinischen Zeitung" — nur den Herbst und Winter hindurch; denn schon am 19. Mai 1849 wurde ihm die traurige Aufgabe einen poetischen Todtenkranz auf das Grab des im Sturm der Zeit allzu früh hingegangenen Organs der rheinischen Demokratie zu legen. Die rückschrittliche Bewegung hatte in Deutschland die völlige Oberhand gewonnen über das „zertretene Vaterland", und verstimmt über das Fehlschlagen der idealen Bestrebungen seiner Partei, verlebte Freiligrath die nächsten zwei Jahre unter litterarischen Arbeiten abwechselnd in Köln und Düsseldorf. Er fand Trost für die rückgängige Entwickelung der Dinge in den Vorbereitungen zur Herausgabe dreier poetischer Werke, welche denn auch sämmtlich 1849 erschienen — ich meine die Nachlese zu seinen älteren Gedichten: „Zwischen den Garben", das erste Heft seiner „Neueren politischen und socialen Gedichte" und die Uebersetzung von Shakespeares „Venus und Adonis", welch letztere er schon in Amsterdam be-

gonnen. Diesen Veröffentlichungen endlich folgte 1851 das zweite Heft der „Neueren politischen und socialen Gedichte."

Es spricht für die kernige Kraft des Mannes, daß er in der Noth der Zeit und nachdem die revolutionäre Lyrik als solche mit dem Revolutionsjahre zu Grabe gegangen, nicht abließ, in Sack und Asche das Loblied der Freiheit, der todtgesagten, welche aber „lebt" und „leben wird", stolz und trotzig anzustimmen: nach Niederwerfung der Rebellion hatte er den Muth der Meinung, Gedichte wie das soeben beregte „Die Todten an die Lebendigen", sodann „Ein Lied vom Tode", „Trotz alledem", „Wien" und „Blum" in die Menge zu werfen, und mitten im Hochsommer der Reaktion sang er mannhafte Lieder wie „Die Revolution", „Reveille" und „Ein Weihnachtslied für meine Kinder" — Beurkundungen seiner unerschütterlichen Gesinnung, die er später in den beiden bereits erwähnten Heften der „Neueren politischen und socialen Gedichte" niederlegte. Diese schwungvollen dichterischen Kundgebungen klangen wie eine Stimme aus dem Grabe in die dumpfe Stille, welche der geräuschvollen That der Revolution gefolgt war. Die Freunde der Freiheit, mit und ohne Maske, rissen sich — im geheimen wie öffentlich — um die „Neueren politischen und socialen Gedichte", bis Processe und Verbote dem Sturme ein Ende machten. Doch sind diese Hefte noch bis in die siebziger Jahre hinein von Unberechtigten vielfach nachgedruckt worden, ein Beweis für ihre nachhaltige kräftige Wirksamkeit.

Viel weniger Beachtung fand die unpolitische Nach-

lese „Zwischen den Garben". Ich kann in der Würdigung dieser Gedichte kurz sein, da ich sie ihrem Hauptinhalte nach schon bei Besprechung der Uebergangsperiode Freiligraths von der exotischen zur politischen Poesie beleuchtet habe. Es ist vorwiegend die — wenn ich so sagen darf — tendenzlose farbige Plastik des ersten Bandes, welche hier über die tendenziöse Poesie des „Glaubensbekenntnisses", des „Ça ira" und der späteren „Politischen und socialen Gedichte" hinweg sich geltend macht, nur daß Zonen- und Wüstenbeleuchtungen bloß vorübergehend aufblitzen und statt dessen die rheinische Färbung jener Uebergangsperiode vorherrscht. Die schon erwähnten Gedichte auf Rolandseck, Köln u. s. w. treten hier in den Vordergrund; daneben stellen sich großartige Gemälde von symbolischer Bedeutung und imposanter Gedankenfracht, wie das herrliche „Kreuzigung" und das bedeutsame „Das Hospitalschiff" sowie endlich zwei Lieder, die zu dem Zartesten gehören, was Freiligrath überhaupt geschaffen, das eine beim Tode des Vaters in des Dichters frühester Jugend entstanden, das andere zur Feier der Braut aus glücklichem Mannesherzen gesungen: ich spreche von der tiefgefühlten Elegie „O lieb, so lang du lieben kannst!" und dem einzigen eigentlichen Liebeslieде Freiligraths „Ruhe in der Geliebten". Diese beiden Lieder sind von einem Schmelz und Duft, von einer Wärme der Empfindung und des rein lyrischen Ausdrucks, wie die Dichtung Freiligraths sie in diesem Grade sonst nirgends aufweist; sie sind zugleich wohl das Musikalischste, was er je gesungen, und daher auch mehrfach komponirt worden.

Zeigten uns die Gedichte erster Sammlung unseren Freiligrath als kosmopolitischen Poeten, der in unabgeklärtem Drange mit Vorliebe fremdländische Stoffe ergriff, zeigte das „Glaubensbekenntniß" ihn uns als politischen Sänger, der als Mann wie als Patriot zu völliger Reife und Klarheit durchgedrungen, so zeigt „Zwischen den Garben" — ein Band, dessen Inhalt, wie dargethan, der Entstehungszeit nach zwischen jene anderen beiden fällt — ihn uns als rein menschlichen Dichter, der vorwiegend die Welt der Heimat und des Herzens als die seinige betrachtet. Diese drei Sammlungen bezeichnen somit in monumentaler Weise die drei Hauptperioden in Freiligraths Ringen und Schaffen. Was ihnen an dichterischen Erzeugnissen folgt, hat für das Charakterbild unseres Helden nicht mehr eine grundlegende und markirende, sondern nur noch eine ergänzende und abrundende Bedeutung.

Die drei letzten Stationen auf Freiligraths Lebenswege heißen abermals London, dann Stuttgart und endlich Cannstatt.

Aus Düsseldorf vertrieben ihn die von Staatswegen angezettelten Plackereien zur Beanstandung seines bereits 1827 erworbenen preußischen Staatsbürgerrechts. Nachdem er sich nach achtmonatlichem Kampfe im Mai 1851 die Anerkennung seines preußischen Indigenats und das Bürgerrecht der Stadt Düsseldorf errungen, ging er, um sich weiteren Verfolgungen zu entziehen, noch in demselben Monat zum zweitenmal nach London. Hier, im Gedränge der Metropole des Welthandels, war der Dichter, „ein Tagelöhner mit dem Geiste", fünfzehn

lange Jahre hindurch an den Comptoirsessel gebannt, und die Hochfluth der preußischen Restaurationspolitik, deren Brandung zu ihm nach England hinüberscholl, war nichts weniger als angethan, ihm die Arbeit über den Waaren- und Contobüchern der Fremde zu versüßen. Nach vergeblichen Versuchen bei christlichen Kaufleuten hatte er nämlich in dem jüdischen Großhandlungshause eines Mr. Joseph Oxford mit einem Jahresgehalt von zweihundert Pfund Sterling endlich Beschäftigung gefunden, und hier war es sein Loos, täglich bis spät abends im Rechnungsbureau seines Prinzipals die Arbeit eines Untergebenen zu thun. Der gefeierte Wüsten- und Freiheitssänger hatte als simpler Commis die Bilanzen zu ziehen über den Import und Vertrieb ostindischer Foulards, und wenn er zur Nacht in sein Familienheim zu Hackney, einer nördlichen Vorstadt Londons, zurückkehrte, mieden die erzürnten Musen und Grazien den müden Rechner der City. Wie oft in diesen Jahren mag der Poetenzorn in ihm aufgekocht sein, wenn er das zottige Löwenhaupt dem Joche zu beugen hatte — „er schüttelte sein kraus Genick" — aber vergebens! Zwar besserten sich seine Verhältnisse einigermaßen, als ihm im Juni 1856 die Schweizer Generalbank die Leitung ihrer Londoner Filiale mit einem Jahresgehalt von anfangs dreihundert, dann dreihundertfünfzig Pfund Sterling übertrug, aber die poetische Ausbeute dieser langen und schweren Exiljahre, während welcher er in einen intimen Verkehr mit den Hauptvertretern der deutschen Flüchtlingskolonie in London, namentlich mit Gottfried Kinkel und Karl Blind, trat, war doch eine

verhältnißmäßig geringe. Nachdem er in den beiden bitteren Episteln an Joseph Wedemeyer (1852) der Politik und der Zeit überhaupt einen förmlichen Absagebrief geschrieben, nahm seine Poesie mehr und mehr den Charakter der Gelegenheitsdichtung an; die Gedichte „Nach Johanna Kinkels Begräbniß", „Für Julius Mosen", die beiden Festlieder zur Schillerfeier und das „Westfälische Sommerlied", in welchem er den Ausbruch des Krieges von 1866 beklagt, sind wohl die hervorragendsten Erzeugnisse dieser Jahre der schmerzlichen Loslösung vom Mutterboden seines Geistes. Andauernder als diese poetischen beschäftigten ihn in den Londoner Freistunden zwei kompilatorische Arbeiten: „The Rose, Thistle and Shamrock" (1853), eine englische, und „Dichtung und Dichter" (1854), eine deutsche Anthologie, sowie ein kritisches und ein Uebersetzungswerk: „The poems of Samuel Taylor Coleridge with a Biographical Memoir" (1856) und „Der Sang von Hiawatha" von H. W. Longfellow (1857), Leistungen hingebenden litterarischen Fleißes, von denen die Ausgabe der Coleridgeschen Gedichte uns zeigt, daß Freiligrath es nicht verschmähte, durch Arbeiten in englischer Sprache sich direkt an der Litteratur der Briten zu betheiligen, wie er denn auch um diese Zeit eine Reihe kritischer und ästhetischer Aufsätze für das „Athenäum" schrieb. Neben diesen Arbeiten lief endlich die Besorgung der Herausgabe seiner „Sämmtlichen Werke" her, welche 1858 sechsbändig in New-York erschien.

Für die stahlharte Natur Freiligraths zeugt es, daß in diesen langen Jahren der Prüfung ihn niemals

der Humor verließ, der einen so hervorragenden Zug seines menschlichen wie dichterischen Charakters bildet, der ihm bis an sein Lebensende treu blieb und sein freundliches Licht so vielfach in seine Werke wirft. Das im gelungensten Zopfstyl abgefaßte köstliche Gedicht „Auff Heinrich Kösters und Jungfrau Käthchen Bloems ihre Hochzeit", das zu London im Mai 1855 entstanden ist, legt unter andern Proben beredtes Zeugniß für Freiligraths eigenartige humoristische Begabung ab.

Eine große und erfreuliche Wendung trat 1867 in seinem Leben ein, als infolge Aufhörens der Schweizer Bank (1865) und Erwerbslosigkeit des Dichters überall in Deutschland — und namentlich in Barmen — der Gedanke einer Freiligrath-Dotation wach geworden war. Das humane Unternehmen ging glänzend und schnell vorwärts und lieferte — in erster Linie durch den Emil Rittershausschen Aufruf in der „Gartenlaube" — als Resultat einen Ehrensold an den verbannten Poeten im Betrage von etwa 60000 Thaler. Gehoben und innerlichst bewegt, mehr noch durch die liebende Anerkennung, welche in der Dotation lag, als durch die Sicherstellung seiner materiellen Existenz, die sie ihm gewährleistete, kehrte Freiligrath im Herbst 1868 nach Deutschland zurück und nahm nach festlicher Begrüßung in Köln und an anderen Orten des deutschen Vaterlandes nunmehr seinen Wohnsitz in Stuttgart.

Geliebt zu sein von seinem Volke,
O, herrlichstes Poetenziel!
Loos, das aus dunkler Wetterwolke
Herab auf meine Stirne fiel!

sang er in seinem Dankesliede an Deutschland, in dem von innerer Beseligung überwallenden Gedichte „Im Teutoburger Walde“ — und in der That, sein kampf- und sorgenerfülltes Leben lief in einen lichten, goldig überstrahlten Abend aus — er konnte mit seinem Lose, mit der Gestaltung seines persönlichen Lebens zufrieden sein. Waren auch die Dinge in Deutschland nicht nach seinem Herzen, stand auch das Bild der Republik, winkend und Leben heischend, unverwischbar im Hintergrunde seiner leidenschaftlichen Wünsche, wie ein Gedanke des Gewissens, der geboren sein will, so waren ihm doch nicht alle „Blüthenträume“ gewelkt: er lebte wieder in seinem geliebten Deutschland, mitten unter den alten Freunden — unter den Stuttgarter Gesinnungsgenossen standen ihm Ludwig Walesrode und Moritz Hartmann besonders nahe — und vor allem: frei und sorgenlos durfte der Alternde noch einmal auf neue Dichterthaten sinnen. Da — kam das Jahr 1870. Lang Ersehntes, wenn auch auf anderem Wege Erstrebtes verwirklichte sich: Deutschland einig! Mit jugendlichem Feuer sang Freiligrath seine herrlichen Lieder gegen Frankreich, seine Apotheosen Deutschlands — und die Nation jubelte ihm zu. Und das mit Recht! Freiligraths „Hurrah, Germania!“, sein „So wird es geschehn!“ und „Die Trompete von Gravelotte“ — nichts kommt dem gleich in der liederreichen Lyrik des großen Jahres. Vom Standpunkte der gesammten Freiligrathschen patriotischen Lyrik aus betrachtet, erscheinen diese von feuriger Beredsamkeit durchglühten Lieder, ausgestattet mit einer die Zeit am Schopfe packenden jugendlichen Frische und Begeisterung

und zugleich mit dieser maßvollen Klarheit und ruhigen Anschaulichkeit, als die Krone dessen, was Freiligrath auf diesem Gebiete hervorgebracht. In ihre Reihe gehört vor allem auch das letzte patriotische Lied, welches er gesungen, das von tiefster Befriedigung strahlende Gedicht „An Deutschland", mit dem er die sechs Bände*) seiner „Gesammelten Dichtungen" (1870) einleitet. Mit dem versöhnenden Tone, den es anschlägt, erweckt es uns die zuversichtliche Hoffnung, der Sänger des „Ça ira" sei ausgesöhnt mit den Bahnen gestorben, welche die Geschichte seines Volkes eingeschlagen.

Das Letzte, was vor dem Tode Freiligraths, der im Juli 1874 Stuttgart mit dem nahen, freundlicheren Cannstatt vertauschte, aus dessen Feder erschien, war eine von der Cottaschen Buchhandlung besorgte Separatausgabe des „Waldheiligthums" nach Felice Hemans (1871), ein Uebersetzungswerk, dessen Abfassung in Freiligraths vorpolitische Zeit, Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre, fällt.

Mit der Uebersiedelung Freiligraths in das anmuthige Neckarstädtchen bricht der Sylvestertag seines

*) Bezeichnend für den Bildungsgang, den die Freiligrathsche Dichtung genommen, ist es, daß etwa die Hälfte dieser sechs Bände aus Uebersetzungen besteht; sie zeigen die Kunst des Dichters als Uebersetzer auf verschiedenen Stufen der Entwickelung: Hochwerthiges steht neben Mittelwerthigem. Sehr treffend ist, was Schmidt-Weißenfels bezüglich der Freiligrathschen Uebersetzungen in der dem Werke vorgedruckten Biographie sagt: „Wie er die Fäden seiner Lyrik nach allem Völkerleben ausgesponnen, so zog er aus diesem auch das Lyrische wieder auf einen Punkt zusammen, gleichsam die Menschheit in ihrer Volksseele damit erfassend."

Lebens an. Cannstatt ist ein Ort von eigenthümlichem Reiz — so recht ein Dichter-Ruheheim. Die glückliche Mitte zwischen ländlicher Abgeschiedenheit und städtischem Leben prägt ihm den Charakter der Beschaulichkeit, aber einer anregenden Beschaulichkeit auf. Der Neckar fließt im Thal, und die sanften Linien seiner Rebenhügel, zusammen mit dem ungewöhnlich weichen Klima, leihen dem Städtchen einen leisen Hauch südlichen Colorits. Freiligrath hat sich nicht lange des Cannstatter Ruhethals gefreut — und der da kam, war ein trauernder Mann: er hatte seinen so überaus geliebten Sohn Otto im März des entwichenen Jahres zu Stuttgart durch den Tod verloren, und das warf einen nicht weichenden Schatten in sein Gemüth. Geschrieben hat er zuletzt nicht mehr viel. Mit dem Jahre 1875 unternahm er in Hallbergers Verlage zu Stuttgart die Herausgabe eines halbmonatlich erscheinenden Heftes in englischer Sprache, welches sich die Aufgabe stellte, fortwährend das Neueste und Beste der englischen Litteratur jenseits des Kanals wie des Oceans zum Abdruck zu bringen: ich meine „Hallbergers Illustrated Magazin". Das nahm ihm viel Zeit. Und nun kam das Ende schnell. Im Frühling 1875 verletzte er sich beim Einsteigen in einen rollenden Pferdeeisenbahnwagen das Schienbein. Er kränkelte seitdem, und nach einer vergeblichen Sommerkur zu Klosters im Pättigau und einem leidenvollen Winter trafen die ersten Vorboten des Frühlings den Dichter hoffnungslos. Seine letzte Dichtung war ein kurzer humoristischer Gruß zu Joseph Viktor v. Scheffels fünfzigstem Geburtstage (26. Februar). Er trinkt dem Freunde mit seinem Krankenweine zu:

Hab Nachsicht drum mit dem Zittrer!
Sein Glas tönt voll und rein,
Ist auch sein Wein ein bittrer,
Ist's auch nur Chinawein.

Es ist merkwürdig: mit „Moosthee" (dem ersten Gedicht der ersten Sammlung) hebt die Freiligrathsche Dichtung an; mit Chinawein (dem letzten Worte dieses letzten Gedichts) klingt sie aus, und was zwischen diesen beiden Heiltränken aus der Krankenstube liegt, sind genau fünfzig Jahre. Freiligrath starb in der Frühe des 18. März 1876, also im Jubeljahre seiner Dichtung und an einem Erinnerungstage der Freiheit.

„Er war gestorben, wie Dichter sterben sollen", sagt Ludwig Walesrode in einem kurzen Erinnerungsblatt an den Freund. „Das auf dem Pfühl wie schlummernd ruhende Haupt war noch der alte, mähnenumwogte Löwenkopf mit der trutziglichen Stirn. — Der elegisch trauernde Zug" (um seinen Otto) „auf dem Antlitz des verblichenen Dichters erinnerte mich unwillkürlich an Thorwaldsens sterbenden Löwen von Luzern."

Ferdinand Freiligrath*) gehört zu den besten Män-

---

*) Nach seinem Tode (1877) erschienen bei J. G. Cotta in Stuttgart „Neue Gedichte von Ferdinand Freiligrath", die einen seltsamen Eindruck machen. Des Sängers letzte Dichtungen, das heißt allerlei Gelegentliches, die patriotischen Gesänge von 1870 und 1871 und Persönliches aus der jüngsten Zeit vor seinem Scheiden — sehr gut und dankenswert! Vorauf gehen aber alte, längst bekannte Sachen: einiges aus dem „Glaubensbekenntniß", aus „Zwischen den Garben" und den späteren politischen Gedichten — das ist ganz systemlos, und man fragt sich verwundert: Sind das „Neue Gedichte"? Als eine Auswahl aus dem gesammten dichterischen Schaffen Freiligraths wären diese Poesien

nern seiner Zeit. Er kann nicht vergessen werden. Zugleich Poet und Volkstribun, hat er diese beiden Seiten seines Wesens stetig und in wachsender Harmonie genährt und geläutert: er konnte — wie wenige dürfen sich heute dessen rühmen! — auf eine Entwickelung zurückblicken: er war ein Mann von Selbsterziehung, ein Charakter, wenn auch ein tendenziöser Charakter, aus Feuer und darum auch aus Irrthum geboren. Es ist wahr, die Tendenz kann das Grab der Kunst werden; die Gesinnungslosigkeit — das eigentliche Gepräge der heutigen Generation — ist es unter allen Umständen. Freiligrath war ein Dichter von ausgesprochener Tendenz; die Tendenz, verdeckt und bloß intuitiv in seinem früheren, offen und bewußt in seinem späteren Schaffen, ist die Flamme, an der er die Apollofackel seiner Dichtung entzündete, aber sie war ihm stets eine Flamme von reinster Gluth, die seine Kunst nicht herabzog und verkleinerte, die sie befeuerte und beflügelte, die Flamme der Humanität. Und weil die Zeit, in die der Dichter gestellt war, eine Zeit politischer und socialer Kämpfe war, so kleidete sich in Freiligraths Dichtung die Humanität in das politische und sociale Gewand der Zeit. Er war ein Dichter von Geblüt und Gemüth, aber ein Tribun aus Erbarmen und Zorn. Er konnte das Leuchten der Kronen

---

gewiß willkommen gewesen, und die chronologische Anordnung gewährt etwas wie einen Blick auf die Entwickelung des Dichters. Aber man mußte mehr geben als hier geboten wird; eine Einleitung war nöthig und vor allem ein entsprechender Titel. Wie das Buch vorliegt, macht es den Eindruck einer bloßen buchhändlerischen Speculation, und zwar einer recht plumpen. Der Verf.

nicht leiden, das den Schweiß des Proletariers gering achtet, aber er konnte auch die krummen Rücken der Philister nicht leiden, dieses Katzebuckeln vor den Ebenbildern Gottes auf den Thronen. Erbarmen und Zorn schmolzen seine Leier in ein Schwert um, aber es blieb ein Schwert aus dem Golde der Dichtung. Der Volkstribun in ihm hat den Dichter inspirirt, der Dichter in ihm den Volkstribunen geadelt.

Freiligrath ist ein reiner Lyriker. Auch darin bewährt sich die Selbstsicherheit seines Charakters und die Reinheit seines Strebens: durch nichts ließ er sich verlocken, die Grenzen seines Talents zu überschreiten. Er war ein reiner Lyriker — und was für einer! In der ersten Periode seines Schaffens eine Lyrik der Anschauung mit dem Fluidum der Gesinnung leicht durchtränkend, auf der Höhe seiner Entwickelung eine Lyrik der Gesinnung in die Form der Anschauung bannend, dort kosmisch, hier ethisch gestimmt, dort in die freie Welt der Zonen schweifend, hier an den Ketten des Vaterlandes feilend — ein Lyriker, der von beidem beseelt ist: von der Seele der Völker, aber auch von der Seele des Volks.

Schule hat Freiligrath nicht gemacht, wie er auch von keiner Schule ausgegangen ist. Er ist unnachahmlich. Seine Art wird nur einmal da sein: in ihm — aber sie wird dauern.

Ich lag heut Nacht in süßen, stillen Träumen
Von meiner Heimat und von meinen Lieben.
Ich wandelte bei meiner Kindheit Bäumen,
Wo ich wohl wünschte, daß sie mich begrüben

— dieser Wunsch Freiligraths, den er in seinem Jugend-

gedicht, dem „Ausgewanderten Dichter", ausgesprochen, sollte nicht erfüllt werden. Der Dichter des „Löwenritts" fand seine Ruhestätte auf dem stillen, traulichen Cannstatter Friedhofe, wo auch der feinsinnige Edmund Höfer schläft, dicht an der alten Mauer. Eine Kolossalbüste des Todten von Meister Donndorfs Hand schmückt das Grab. Die kleine Uffkirche, uralt, die älteste im Thale weithin, wirft ihren Schatten nachbarlich darüber; sie beherrscht mit ihrem plumpen Thürmlein den kleinen Gottesacker. Freiligrath ruht dort nicht bei seiner „Kindheit Bäumen" — aber er ruht gut dort; er ruht in seinem lieben Schwabenlande. Die Erde ist des Dichters überall.





Joseph Viktor v. Scheffel.



„Das Land der Alemannen mit seiner Berge Schnee,
Mit seinem blauen Auge, dem klaren Bodensee,
Mit seinen gelben Haaren, dem Aehrenschmuck der Auen,
Recht wie ein deutsches Antlitz ist solches Land zu schauen.“

Der nationale Gedanke in einer Litteratur wird immer ein wichtiger Werthmesser für diese Litteratur selbst sein. Wie und in welchen Schattirungen er sich der Stoffwelt und dem geistigen Gehalte nach nicht nur im Gesammtbilde, sondern auch in den einzelnen Phasen des betreffenden nationalen Schriftthums ausprägt, das wird für den Litterarhistoriker wie für den Völkerpsychologen stets ein hochinteressanter Gegenstand der Untersuchung bleiben. Die Jahrbücher der neueren deutschen Dichtung eröffnen uns in dieser Beziehung wenig erfreuliche Rückblicke: Unsere durch die Dichterheroen von Weimar getragene klassische Litteraturperiode mit ihrem antiken Schönheitsideal war wenig geeignet für eine geschlossene, über die beschränkte Breite einzelner Werke hinausreichende Pflege des nationalen Gedankens; die unklaren

Geister aber, welche sodann auf der seltsamen Dilettantenbühne der romantischen Schule zwischen den bunten Coulissen und spanischen Wänden einer zügellosen Phantastik mit papiernen Helmen und messingenen Schilden agirten, ergriffen zwar mit Vorliebe vaterländische Stoffe und schrieben das Wort „Deutschthum" auf ihr Panier — aber es war das Panier der träumerischen Willkür und des kritiklosen Eigenwillens; in der Dichtung der Romantiker erschien der nationale Gedanke verzerrt und entstellt unter der bald ins Rohe, bald ins Süßliche verzeichneten Maske des deutschen Mittelalters, die immer nur die umgekehrte Wahrheit zur Anschauung brachte.

Weder die klassische noch die romantische Periode unserer neueren Dichtung brachte die vaterländische Idee in geschlossenen Colonnen von Dichtergestalten oder Dichtwerken zum organischen Ausdruck. Andere Glieder der europäischen Völkerfamilie sind uns in der einmüthigen dichterischen Betonung dieser Idee weit voraus. Wir haben — eine Folge unserer bisherigen staatlichen Zerrissenheit — keine wahrhaft national gefärbte Epoche in unserer Litteratur; wir haben nur Epochen, in denen der nationale Gedanke höhere Wellen wirft; wir haben nur einzelne Dichtercharaktere, die vollständig von ihm erfüllt sind und denen er Farbe und Signatur leiht. Eine solche Epoche ist die der patriotischen Lyrik von 1813; solche Charaktere sind der intensiv deutsche Barde Ludwig Uhland, der markige Zeit- und Menschenschilderer Wilibald Alexis*), unser Gustav Freytag u. a.

*) Vergl. meine Dichterporträts: Litterarische Reliefs. Erste Reihe. (Leipzig, 1885.) Der Verf.

Der national-historische Roman zumal, der in Alexis einen in Deutschland weder vorher noch nachher erreichten Höhepunkt erklimmt, ist in erster Linie berufen, ein Organ für die Ausprägung des nationalen Gedankens zu werden. Er ist vermöge seines tiefen Wurzelns im realen Leben, dem Mutterboden aller epischen Dichtung, vor anderen Gattungen der Litteratur geeignet, auf die breiten Massen des Volkes zu wirken. Er wird beim Volk, wofern er seine Gattung echt und voll darstellt, immer eine verwandte Saite anschlagen: das Bewußtsein der That und der Kraft; denn dieses gehört ja zu seinen vornehmsten Lebensbedingungen. Überdies beschäftigt er beides: Verstand und Gemüth. Er vereint in sich das kulturgeschichtlich Lehrreiche mit dem heimatlich Erwärmenden; er will, wie die Geschichte, ein Erwecker und Pfleger des Vaterlandsgefühls sein, nur daß er sich ins Gewand des künstlerisch Schönen kleidet, während jene nichts kennt, als die nackte, oft brutale Wahrheit des Geschehenen. Er verhält sich zur Geschichte wie ein Gebilde der plastischen Kunst zu dem Rohmaterial, aus dem es geformt ist.

„Ein Ziel, aufs innigste zu wünschen," wäre auf dem Felde des historischen Romans die Einkehr des immer auf kosmopolitischen Straßen vagabondirenden deutschen Geistes in die nationale Geschichte. „Aufs innigste zu wünschen" wäre daneben ein zweites: die Einkehr speciell auf diejenigen Gebiete nationaler Geschichte, welche Geist vom Geiste unserer Zeit sind, welche die Bildungselemente unserer Kulturepoche aufweisen, mit uns die gleichen geistigen Voraussetzungen

und Ideale gemein haben und etwas wie einen historischen Untergrund bilden für die Fortschrittsbewegung der Gegenwart. Solche Geschichtsfelder sind einzig, wenn nicht unsere eigene Zeit (und sie gewiß!), so doch die jüngst vergangenen Jahrhunderte, in denen die Genesis unserer Zustände zu Tage liegt und die in unserem Fühlen und Denken ein Echo des Verständnisses finden. Solche Geschichtsfelder sind aber entschieden nicht das deutsche Mittelalter oder gar das deutsche Alterthum, weil trotz des nationalen Gebiets die geistige Brücke von ihnen zu uns herüber fehlt.

„Aufs innigste zu wünschen" — um es bündig zu sagen — wäre also dem historischen Romane der Gegenwart die Einkehr nicht nur auf nationalen, sondern auch auf modernen Boden. Hier liegen nach der Anschauung der fortschrittlichen Litteraturbetrachtung die Bahnen, auf denen das Ideal der Gattung zu verwirklichen wäre.

Ich bin in meiner Darlegung ausgegangen vom nationalen Gedanken in unserer Litteratur; ich habe den vaterländischen Roman als eines der allerwirksamsten Organe zur weitesten Hinaustragung des nationalen Gedankens bezeichnet und in Wilibald Alexis den Gipfel des gesammten Genres in Deutschland erblickt. Ich kann nach dem Gesagten hinzufügen: der märkische Walter Scott ist der Gipfel des Genres, weil er beides verbindet, das nationale Princip mit dem modernen. Ich kann mich endlich dahin formuliren: in den Fußtapfen dieses größten unter den Vertretern der neueren epischen Prosadichtung in Deutschland wird der historische Roman der

Gegenwart, wenn er den höchsten an ihn zu stellenden Anforderungen genügen will, zu wandeln haben.

Joseph Viktor v. Scheffel, dem die nachfolgenden Betrachtungen sich widmen, bildet wie Alexis einen Ausgangspunkt in der neueren Geschichte des historischen Romans in Deutschland. Beide traten im Beginn der fünfziger Jahre, also in einer Zeit politischer Enttäuschung und Ernüchterung wie sehnsuchtsvollen Ausschauens nach der Neubelebung des vaterländischen Ideals, mit ihren epochemachenden Romanen vors Publikum. Beide fanden ein Geschlecht nachstrebender Talente. Aber meines Erachtens gehört nur der Entwickelungsreihe, welche an den genialen Verfasser von „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" anknüpft, die Zukunft, weil sie das Moderne neben das Nationale stellt, während die Nachfolgeschaft Scheffels, wie ich später darlegen werde, eine Richtung einschlug, die das nur durch die Person ihres Meisters gerechtfertigte Princip vielfach verschiefte und verschob.

Inwiefern nun stehen Scheffel und seine Nachfolger hinter Alexis und seiner Schule zurück? In demselben Maße, wie das Princip hier vollkommen, dort unvollkommen verwirklicht wird. Scheffel wird im Gegensatze zu Alexis nur der einen jener beiden Hauptforderungen des nationalhistorischen Romans der Gegenwart gerecht: er ist ein glänzender Vertreter des nationalen Gedankens in unserer Litteratur, wenngleich bei weitem nicht nach allen Seiten hin, aber das moderne Princip kommt in ihm kaum indirekt zum Ausdruck; sein Roman — nur einer, aber ein Löwe! — ist ein dichterisches Denkmal

deutscher Geschichte von nahezu beispielloser Schönheit, aber er greift seinem Stoffe nach weit hinter die Grenze zurück, bis zu welcher die Fühlfäden modernen Bewußtseins zurückreichen: er führt uns in das dunkle Mittelalter des zehnten Jahrhunderts, eine Zeit also, die nichts gemein hat mit den idealen Aufgaben der Gegenwart. Aber ist Scheffel vom Geiste seiner Zeit nicht unmittelbar erfüllt, wie z. B. Alexis, sucht er seine Stoffe fast ausschließlich — nicht bloß in seinem epochemachenden Romane — in der tiefen Verschollenheit jener Jahrhunderte, welche die alte Zeit von der neuen scheiden, so ist er dagegen seinem ganzen Schaffen nach einer jener durchaus nationalen Dichtercharaktere, von denen ich oben gelegentlich der Erwähnung Ludwig Uhlands und Wilibald Alexis' gesprochen, ein Geist, von dem uns nach Gehalt und Form seiner Werke nur durch und durch Deutsches gekommen, eine Gestalt, aus echtestem germanischem Holze geschnitzt.

Scheffels Leben hatte nur einen kurzen Sommer dichterischen Blühens und Reifens, aber dieser Sommer hat verhältnißmäßig reiche Erträgnisse an Werken wie an Erfolgen gezeitigt. Die Hauptwerke Scheffels fallen ihrem Entstehen nach in eine Zeitspanne, die nur wenig mehr als zehn Jahre umfaßt. Was er nach den letzten vierziger und ersten fünfziger Jahren schuf, trägt unverkennbar nicht mehr den Stempel dichterischer Vollkraft, und ist auch manches seiner poetischen Erzeugnisse in späterer Zeit erschienen, entstanden sind seine hervorragenden Dichtungen ohne Ausnahme auf der Schwelle des Halbjahrhunderts. Das kräftigste

Wachsen seines Erfolges und Ruhms fällt gerade in diejenige Periode seines Lebens, in der seinem schöpferischen Vermögen Trieb und Kraft bereits mehr und mehr abstarben. Darin ist etwas wie ein tragischer Zug. Sein Dichten hat eigentlich keine Entwickelung, sondern nur eine Jugend gehabt, eine früh verwelkte. Vielleicht erklärt sich aus diesem jugendlichen Charakter seiner Dichtung ihre kräftige Wirkung auf die deutsche Jugend. In ihr hat Scheffel eine Breite der Beliebtheit gewonnen, wie neben ihm kaum ein Anderer (Geibel etwa ausgenommen) dies von sich zu rühmen vermochte. Die Lieder seines „Gaudeamus!" sind ein Lieblingsbuch des deutschen Studenten geworden, der „Trompeter von Säkkingen" aber bildet einen Hauptbestandtheil jeder deutschen Familienbibliothek. Numera illustrant rem: das erstgenannte Werk ist heute (1886) in vierzig und einigen Auflagen verbreitet, und das letzterwähnte hat gegenwärtig deren hundertdreiundvierzig aufzuweisen.

Die Wiege Scheffels ist das liebliche Badener Land mit seinen rebenumwachsenen Thälern und burgenbestandenen Höhen. Hier, in der Hauptstadt Karlsruhe, wurde er als Sohn eines Majors und Oberbauraths, der die Befreiungskriege mitgemacht, am 26. Februar 1826 geboren. Sein dichterisches Natürell, das in dem behäbig bürgerlichen Scheffelschen Hause (in der Stefanienstraße) manche Nahrung fand, hat er, seiner eigenen Anschauung nach, von der Mutter überkommen, hierin Goethe ähnlich. Die Frau Majorin, eine schöne Frau, Tochter des reichen Kaufmanns Kreberer aus Oberndorf am Neckar (in Württemberg), scheint einen gewissen

genialen Zug gehabt zu haben; sie schriftstellerte, und anfangs der fünfziger Jahre ging ein Lustspiel aus ihrer Feder über die Karlsruher Hofbühne. Vielleicht ist es auf ihre Anziehungskraft zurückzuführen, daß das Scheffel-sche Haus jahrelang ein Sammelplatz der geistig angeregten Gesellschaft von Karlsruhe bildete, der stabilen wie der durchpassirenden.

Gewaltige Wandlungen und Katastrophen sind Scheffels Leben wie seiner Dichtung allezeit fremd geblieben, und wenn eine Wahrheit darin liegt, daß die Jugendeindrücke maßgebend sind für die geistigen Ziele und Richtungen aller kommenden Tage eines Menschendaseins, so wird dies durch das Beispiel Scheffels augenfällig bestätigt. Die Karlsruher Idylle seiner Jugend, dieses streng geordnete Leben eines militärischen Beamtenhauses, das sich gefügig einordnet in die Ideenkreise der kleinstaatlichen deutschen Residenz da draußen vor der Thür, ist für die Haltung der gesammten Scheffelschen Dichtung, die einen streng soliden und loyalen Charakter nirgends verleugnet, ungemein bezeichnend. Aber auch der Ausblick in die Landschaft, die des Dichters Vaterhaus und zunächst seine Vaterstadt umgiebt, der Ausblick in die grüne, lachende Ebene mit dem fernen Waldsaum, der die Berge Schwabens ahnen läßt, ist charakteristisch für seine specifisch süddeutsche Muse wie für die romantische Richtung, die ihr eigen ist. Das stille Dachstübchen im Hause des Majors Scheffel, in dem der Knabe mitunter arbeitend saß und in die Auen hinausblickte, „wo die Haardtwaldamseln den Frühling anfangen“, war nicht umsonst eine der frühesten

Dichterwerkstätten Scheffels. Aber schon damals war er beileibe kein Dachstubenduckmäuser. Auf dem Karlsruher Lyceum, wo es lustig und doch arbeitsam herging und frische Naturen wie Karl Blind und Ludwig Eichrodt zum intimeren Umgange des Knaben gehörten, war unser angehender Dichter schon so etwas wie ein Genie in nuce, und zwar sowohl im Leben wie im Lernen. Namentlich im Latein excellirte er.

Dem heimatlichen Jugend-Stillleben folgte das unstäte Wandern eines modernen fahrenden Spielmanns, das nahezu bis ans Ende dieses Dichterdaseins andauerte. Man kann hierin nur eine parallele Entwickelung mit Scheffels Temperamente erblicken, das allezeit etwas von der schweifenden Unrast eines Minstrels an sich hatte. Nicht umsonst heben die „Bergpsalmen" mit der Apostrophe an:

Landfahriges Herz, in Stürmen geprüft,
Im Weltkampf erhärtet —

Diese „Stürme" machten sich zunächst gelegentlich der Wahl des Berufs geltend. Der Vater hatte den Knaben zum Beamten bestimmt. Er aber fühlte sich zum Maler berufen, eine sonderbare Selbstverkennung, die bei humoristisch beanlagten Dichternaturen — und der Humor ist ein unverkennbarer Bestandtheil im geistigen Inventarium Scheffels — nicht selten vorkommt. Ich erinnere nur an die gleichen Jugendneigungen des Mecklenburgers Fritz Reuter und des Schweizers Gottfried Keller.*) Wie

*) Vergl. meine beiden Essays über Gottfried Keller im ersten und im gegenwärtigen Bande dieser Charakteristiken! Der Verf.

tief die Hinneigung zur Beschäftigung mit der Malerei in Scheffel Wurzel gefaßt, dafür spricht, daß er noch im Jahre 1855, im Geburtsjahre des „Trompeters von Säkkingen", also zur Zeit seiner schöpferischen Vollkraft und Vollreife, schreiben konnte: „Nach Naturanlage und Neigung hätte ich ein Maler werden sollen; Erziehung und Verhältnisse wendeten zum Dienst der Justiz. Die unerfüllte Sehnsucht nach der bildenden Kunst und die Oede eines mechanischen Berufs riefen in ihrem Zusammenwirken die Poesie wach; das Anschauen und zum Theil das Selbsterleben der vielen schiefen und konfusen Verhältnisse im öffentlichen und Privatleben, an denen seit 1848 unser Vaterland so reich ist, gaben dieser Poesie eine ironische Beeinflussung, und meine Komik ist oft nur die umgekehrte Form innerer Melancholie."

Seine juristischen Studien — der väterliche Wille gab den Ausschlag — absolvirte Scheffel in München, Heidelberg und Berlin, wo er neben dem Brotstudium Kunst- und Alterthumswissenschaft betrieb. Wie wenig das Herz ihn zum juristischen Berufe zog, geht wohl am klarsten aus seiner späteren Dichtung, dem „Trompeter von Säkkingen" hervor, wo er Jung Werner sagen läßt:

„Also ward ich ein Juriste,
Kaufte mir ein großes Tintfaß,
Kauft' mir eine Ledermappe
Und ein schweres corpus juris,
Und saß eifrig in dem Hörsaal,
Wo mit mumiengelbem Antlitz
Samuel Brunnquell, der Professor,
Uns das römische Recht docirte.

Römisch Recht, gedenk' ich deiner,
Liegt's wie Alpdruck auf dem Herzen,
Liegt's wie Mühlstein mir im Magen,
Ist der Kopf wie brettvernagelt!
Ein Geflunker mußt' ich hören,
Wie sie einst auf röm'schem Forum
Kläffend mit einander zankten,
Wie Herr Gaius dieß behauptet
Und Herr Ulpianus jenes,
Wie dann Spätre drein gepfuschet,
Bis der Kaiser Justinianus,
Er der Pfuscher allergrößter,
All' mit einem Fußtritt heimschickt."

Vor allem poetisch fruchtbar aber wurde für ihn die Heidelberger Zeit, wo das Leben ihm voll aufging.

Alt-Heidelberg, du feine,
Du Stadt an Ehren reich,
Am Neckar und am Rheine
Kein andre kommt dir gleich.

Stadt fröhlicher Gesellen,
An Weisheit schwer und Wein,
Klar ziehn des Stromes Wellen;
Blauäuglein blitzen drein —

sang er später in dem soeben citirten „Trompeter von Säkkingen", den Grundton seiner Dichtung vorweg andeutend. Jene Studentenzeit an der Ruperto-Carola erwies sich nach mehr als einer Seite hin als maßgebend für das dichterische Wachsen und Werden Scheffels wie für seine geistige Richtung überhaupt, und wohl namentlich den Einflüssen des „Engeren", einer von dem Historiker Ludwig Häußer und Anderen 1842 begründeten humoristischen Kneipgesellschaft von Heidelberger Gelehrten und Kunstfreunden,

Wo eine treubewährte Freundesschaar
Den Mittwoch in den Donnerstag zu längern
Bei goldnem Rheinwein oft beflissen war,

ist die Entwickelung der humoristischen Seite seines Talents zuzuschreiben. Er war ein eifriger, fröhlicher Besucher dieser Gesellschaft, in welcher er den lustigen Kneipnamen „Meister Josephus vom dürren Aste" führte. Hier liegen unter anderem die Wurzeln seines Liederbuches „Gaudeamus!" das in dem Nebentitel „Aus dem Engern und Weitern" ja selbst seinen Geburtsschein abgiebt. Es ist seinem Hauptinhalte nach wohl schon in den letzten vierziger und ersten fünfziger Jahren entstanden, also eine Erstlingsfrucht der Scheffelschen Dichtung. Erschienen ist es aber erst 1868, nachdem es in Heidelberg lange Jahre hindurch handschriftlich kursirt hatte und von da aus in unzähligen Abschriften seinen Weg auf die anderen deutschen Universitäten gefunden hatte.

Ich kann in dem sehr überschätzten Buche nichts anderes erblicken als ein Produkt der Weinlaune ohne Selbstkontrolle, eine Sorte Lyrik, zu der eine ernste Kritik kaum Stellung nehmen kann; denn der studentische Jokus gehört nicht vor das Forum der Aesthetik. Werfen wir indessen zur Kennzeichnung Scheffels einen flüchtigen Blick auf diese burschikosen Lieder!

Da ist zunächst eine ausgelassene Trinklyrik! Wir athmen eine wein- und bierdunstige Luft, die nicht jeden anmuthet, die Dutzendschoppenatmosphäre unserer Studentenkneipen, in der eine allgemeine Heiterkeit prächtig gedeiht, daneben aber auch mancher wohlgemästete

Cynismus. Neben dem Becherklang und dem schurrenden Geräusch des Salamanderreibens erhebt sich indessen noch allerlei anderes Getöse aus dem Schoße dieser „Gaudeamus"-Lieder, und besonders Hammer und Spaten des Naturforschers klingen durch. Kurz gesagt: an die Wein- und Bierlyrik, welche in den betrunkenen Liedern vom Trunkenbolde von Rodenstein ihren Höhepunkt erreicht, schließt sich hier eine sehr fragwürdige Spielart des Humors, die Spielart des doktrinären Witzes. Ein Schalk unter der Allongeperücke des Professorenthums! Er macht die Anthropologie, Zoologie, Geognosie und Geologie mobil, um eine Poesie in Scene zu setzen, die nur einen Fehler hat: sie bleibt ohne gelehrte Compendia dem Laien ganz unverständlich. Aber ein nicht gar zu philiströses Gemüth darf das feuchtfröhliche Buch, das, wie gesagt, ästhetisch gar nicht gewogen werden darf, allenfalls lächelnd gewähren lassen und sich auf einen leidlich guten Fuß setzen mit diesem fabelhaften Ichthyosauros und Tazelwurm; es wird an Einzelnem sogar seine Freude haben, wie an den köstlichen Liedern vom Wasgenstein und vom „Letzten Postillon". Hätte der hier angeschlagene Commersjargon, wie es bei uns in dem trinkgewohnten Deutschland nicht anders sein kann, nur nicht gar zu stark Schule gemacht! Und was für eine! Die Musen und Grazien, die schon dem „Gaudeamus!" gegenüber stutzig wurden, laufen vor dieser nachscheffelschen Kneipenlyrik nun vollends davon. Daß unser Dichter der Veröffentlichung des „Gaudeamus" gegenüber indessen bald etwas empfand, das der Reue nicht ganz unähnlich sieht, erhellt aus einem seiner Briefe

vom Jahre 1869. „Als Poet", heißt es dort, „hab' ich mit diesem Heidelberger ‚engeren' Humor eine eigentlich wehmüthige Erfahrung gemacht: mein ernsthaft gemeintes und aus mühsamen historischen Forschungen herausgewachsenes Büchlein ‚Frau Aventiure' schleicht seit 1863 durch die Litteratur und bringt's trotz aller Anerkennung Sachverständiger kaum nach sechs Jahren zu einer neuen Auflage. Die durstigen Studentenlieder aber, welche im November v. J. erschienen, waren mit allgemeinem Halloh! schon im December vergriffen." Dieses Halloh!, über das Scheffel sichtlich klein dachte, war eben das in der Lesewelt wie in der Welt überhaupt immer dominirende Halloh! der gedankenlosen Masse. Daß Scheffel das sehr deutlich empfand, beweist nichts so schlagend wie die eben citirte Briefstelle, die der „ernsthaft gemeinten" „Frau Aventiure" in unzweideutig geringschätzender Weise den „Heidelberger Humor" gegenüberstellt und damit der Begeisterung Derer einen Dämpfer aufsetzt, die im „Gaudeamus" durchaus eines der glänzendsten Werke Scheffels erblicken wollen. Das Buch, ein zufälliges, ganz nonchalantes Erzeugniß der Kneipbank und somit keineswegs aus innerer Nöthigung geboren, war, so scheint es, von seinem Verfasser in einer schwachen Stunde und nur auf Zureden der Herren vom „Engeren", vielleicht auch einiger akademischer Kreise, auf den Markt der Oeffentlichkeit gebracht worden.

Im Jahre 1848 nahm der inzwischen zum Doctor juris promovirte Scheffel einen kurzen Aufenthalt in Frankfurt a. M., wo er den freiheitlichen Bestrebungen des Revolutionsjahres nicht fern blieb, und ging alsdann

noch in demselben Sommer mit dem bekannten Reichskommissär Welcker als dessen Sekretär nach Schleswig-Holstein Dieses intime Verhältniß zu Welcker kennzeichnet die damalige Stellung des jungen Scheffel den öffentlichen Verhältnissen gegenüber; sein Leben schien in diplomatische Geleise einlenken zu wollen, allein seine völlig unpolitische Natur, die nur vorübergehend in den allgemeinen Strudel des Tages gerissen worden, besann sich noch rechtzeitig auf sich selbst. In dem freiheitlich angehauchten Jung-Joseph, der das schwarz-roth-goldene Band über der Brust trug, steckte schon damals — freilich ganz heimlich und sich seiner selbst noch nicht bewußt — der spätere großherzoglich sächsische Hofrath, Herr Viktor „von" Scheffel. Jene Zeit eines hochfliegenden idealistischen Sturmes und Dranges ergriff nicht nur für politisches Wirken prädestinirte Naturen, sondern vorwiegend weichere, eines dichterischen Schwunges fähige Gemüther — Kinkel ist neben Anderen ein Beispiel hierfür —, und so zahlte auch der leicht entzündliche Scheffel der stürmischen Zeit seinen Zoll. Aber der Instinkt korrigirte sehr bald die Phantasie, und unser pseudopolitischer Schleswig-Holsteinfahrer that nach dem Einmarsche der Preußen in Baden die revolutionäre Dekoration, Brustband und Kokarde, weg, um ruhig und friedsam in die heimatliche Beamtencarriere einzulenken und damit allen politischen Gepflogenheiten für immer Valet zu sagen. Einer Bestimmung des Hofgerichts in Bruchsal Folge leistend, trat er zunächst im Februar 1849 als Praktikant beim Oberamtsgericht Heidelberg ein, und zwar beim Criminal-Bureau.

Bedeutsam für Scheffel wurde sein Aufenthalt als besoldeter Rechtspraktikant in der alten oberrheinischen Waldstadt Säkkingen (1850 bis 1851). Natur und Romantik, die sich hier, in dem weltverborgenen Städtchen, die Hand reichen, befruchteten wie mit der Zaubermacht eines glücklichen Moments sein Talent. Die lateinische Inschrift eines verwitterten, moosüberwucherten Grabsteins gab ihm die Anregung zum „Trompeter von Säkkingen", jener geistesfrischen Dichtung, die seinen Namen zuerst in alle Welt trug. Die Inschrift, welche Johannes Proelß in seinem trefflichen Werke: „Scheffels Leben und Dichten" mittheilt, lautet:

„Aeter(n)am Animae
Quam Et Corpori Vivens Aspiravit
Tranquillitatem
Per Felicissimam Et Securam Mortem
Assequitur Conjugum Amoris Mutui Incomparabile,
Par
Dom. Franciscus Werner-Kirchhofer
Et Domina Maria*) Ursula de Schönauw.
Jlle
Ultimo Maji Anno 1690.
Jsta
Vigesimo Primo Martii 1691.
Deo Vivant."

Zu deutsch: „Ewige Ruhe der Seele und des Leibes suchte hier bei Lebzeiten und fand durch einen ruhigen

*) Die Frage liegt nahe, warum der Dichter diese Maria in eine Margaretha umgewandelt. Vielleicht dem flotten Reim auf „Trompeta" (siebentes Lied Jung-Werners) zuliebe?

seligen Tod das in gegenseitiger Liebe unvergleichliche Ehepaar: Herr Franz Werner Kirchhofer und Frau Maria Ursula von Schönauw. Er am letzten Mai 1690. Sie am 21. März 1691. Sie leben in Gott." Es knüpfte sich an diesen Grabstein eine im Volke lebende romantische Liebessage, die Scheffel eifrig ergriff, und als er aus dem alterthümlichen Städtchen schied, trug er die unfertigen Linien und flüchtigen Umrisse des empfangenen Bildes, den Keim seiner Dichtung, in der Seele mit fort; er träumte in der nächsten Folgezeit das Gedicht allmählich fertig, bis es drei Jahre später, gelegentlich einer von ihm unternommenen Reise nach Italien, auf der Insel Capri Vollendung und Abschluß gewann — ein romantisches Idyll fand eine klassische Wiege. Paul Heyse hielt sich damals gerade in Sorrent auf, und er war wohl der Erste, welcher Einblick in die Dichtung gewann. Scheffel begab sich zu ihm in die anmuthige Stadt am Golf, wo nach Platen „die rothblau dunkelnde See wie Purpur glänzt", und las dem Freunde aus dem „Trompeter" vor. Fünfundzwanzig Jahre später schrieb Heyse, als er wieder einmal in Sorrent war, an den fernen Dichtergenossen:

Lieber Freund, gedenkst du
Unsrer Sorrentiner Tage,
Da wir in der Rosa Magra,
Jener billigen, bescheidnen
Künstlerherberg alten Stiles,
Traulich hausten Thür an Thüre?
Du, von Capri erst gelandet,
Da wir kaum in rothem Landwein
Uns den Willkomm zugetrunken,
Gabst des Säkkinger Trompeters
Erst Kapitel mir zum besten,

Frisch gedichtet in Paganos
Palmenschenke, ich dagegen
Ließ dich sehn die Arrabiate,
Kaum noch von der Tinte trocken.

Wir besitzen im „Trompeter von Säkkingen" einen feinsinnig erfundenen, zwischen Ernst und Humor anmuthig mitten inne schwebenden Romanzencyklus, der uns in die Zeit kurz nach dem Dreißigjährigen Kriege versetzt und, den Schauplatz zwischen Deutschland und Italien wechselnd, uns mit lebhaften Farben die Schicksale Jung-Werners schildert. Scheffel erzählt uns, wie der flotte, frische Bursch, welcher der Pfalzgräfin in einem Liede ein Liebesgeständniß abgelegt hat und dafür von der Universität relegirt worden ist, pandektenmüde die Rechtsstudia zu Heidelberg auf sich beruhen läßt, wie er sich sodann, Trost in Tönen suchend, ganz seiner vielgeliebten, erprobten Trompete ergiebt, die er bläst gleich einem Virtuosen, so daß sie ihm, da er nach Rom gekommen, den Posten eines Kapellmeisters Seiner Heiligkeit des Papstes einträgt, und wie er endlich durch die Gnade des heiligen Vaters — er, ein schlichter Trompeter und Kapellmeister — die Hand des deutschen Edelfräuleins, seiner geliebten Margaretha, erwirbt.

Liebe und Trompetenblasen
Nützen zu viel guten Dingen.

Der „Trompeter" excellirt namentlich durch die sinnenfällige Lebendigkeit des Lokalcolorits, während er einen weniger starken Ton auf die Darlegung der Zeitverhältnisse legt. Der einfache Gang der klar entwickelten, aber nicht besonders fest gefügten Handlung ist mit

blühenden Einzelheiten ausgestattet. Alles lebt, alles athmet in diesem kleinen Epos: Werners Wanderung durch den Schwarzwald, die Blaslektion, die er Margarethen auf der Trompete ertheilt, die episodische Einflechtung der Gestalten des Kardinals Borghese, des Salvator Rosa, der Königin Christine in die Handlung, die Schilderung von der Erbauung des Klosters und des Städtchens Säkkingen — das ist alles in prächtiger Weise gegeben, anschaulich und lebendig. Nur eines stört: Scheffel hat sich der modernen Unart nicht enthalten können, in den mehr epischen Gang der reimlosen und rhythmisch oft gar zu obenhin behandelten vierfüßigen Trochäen beliebig und ohne inneren Zwang lyrische Liederstrophen einzustreuen. Das thut der künstlerischen Wirkung des Ganzen und seinem einheitlichen Charakter ganz empfindlichen Abbruch, wie innig und melodiös auch diese Liederstrophen zu einem großen Theile erklingen. Trotzdem bleibt der „Trompeter von Säkkingen", dessen Stil leicht und fein an die Sprache des Mittelalters anklingt, eine der glänzendsten zeitgenössischen Erscheinungen auf diesem Gebiete; er überragt ähnliche Erzeugnisse der Spätromantik, wie Kinkels „Otto der Schütz" und Roquettes „Waldmeisters Brautfahrt", um Haupteslänge. Aus dem Gesammtbilde der damaligen litterarischen Epoche hebt sich der „Trompeter" besonders auch darum kräftig hervor, weil er es verstanden hat, der in jenen Tagen mehr noch als heute landläufigen Sentimentalität einen starken Tropfen energisch-kernigen Wesens und jenen alles verklärenden Humor beizumischen, der immer ein Zeichen männlicher Ueberlegenheit und Reife ist und

unter anderem in der Gestalt des Katers Hiddigeigei einen typischen Ausdruck gewinnt.

Manch Gebrechen trägt er leider,
Fehlt ihm tragisch hoher Stelzgang,
Fehlt ihm der Tendenz Verpfeffrung,
Fehlt ihm auch der amaranthne
Weirauchduft der frommen Seele
Und die anspruchsvolle Blässe —

sagt der Poet in der liebenswürdig humorvollen „Zueignung" von dem Helden seiner Dichtung, und gerade weil er so ist, wie Scheffel ihn in diesen Worten schildert, frisch und frank, ohne einen anderen Anspruch als den der Natürlichkeit

— — — — rothwangig,
Ungeschliffener Sohn der Berge,
Tannzweig auf dem schlichten Strohhut,

gerade darum erfüllt der „Trompeter" seine zu jener Zeit so nöthige Mission: darzuthun, wie in der Poesie fröhliche Kraft und Frische sehr wohl vereinbar ist mit unendlicher Zartheit und Schönheit, und wie man blühende Lebenslust und kecke Jugendlichkeit mit allem Schmelz weichen Empfindens vereinigen und romantisch sein kann, ohne den Ton der Arnim-Fouquéschen Periode anzuschlagen.

Von Italien mit dem fertigen „Trompeter" heimgekehrt, entsagte Scheffel, nachdem er unter Erlassung der zweiten Prüfung noch das Referendarexamen absolvirt, der juristischen Amtscarriere und bereitete sich zunächst in Heidelberg für das akademische Lehramt vor. Hier, unter den frischen Anregungen des studentischen Lebens und in nahen Beziehungen zu der oben erwähnten

Gesellschaft der „Engeren", dichtete er, wie früher in seiner Studentenzeit, wohl noch manches „Gaudeamus"-Lied, die juristischen Studien aber wurden durch ein peinigendes Augenleiden und den stets wiedererwachengen Wandertrieb des jungen Referendars immer aufs neue unterbrochen. So finden wir ihn denn noch in demselben Jahre (1854) träumend und dichtend an den Ufern seines geliebten Bodensees. In der Sankt Galler Abtei vergrub er sich sodann in Chroniken und Pergamenten, und was hier keimte, eine duftige Blume aus Staub und Moder, wurde das Hauptwerk seines Lebens: bereits ein Jahr nach dem „Trompeter" erschien der „Ekkehard, eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert", zu welcher Scheffel die erste Anregung empfing, als er in den Folianten der von Pertz herausgegebenen „Monumenta Germaniæ" jene sanktgallischen Klostergeschichten fand, die vom Mönch Ratpert unternommen und von Ekkehard, dem Jüngeren oder dem Vierten, bis ans Ende des zehnten Jahrhunderts fortgeführt wurden; er begann die Dichtung, welche aus jenen Geschichten manches wörtlich wiedergiebt, dann noch im Kloster zu Sankt Gallen, um sie im Gasthofe auf dem Abhange des Hohentwiel über Singen zu vollenden.

Der „Ekkehard", im Zeit- und Lokalkostüm ein Meisterwerk, führt uns mit vollendeter dichterischer Intuition in das merkwürdige Jahrhundert hinein, welches die Kirchengeschichte das dunkle nennt. „Es war damals eine vergnügliche und einen jeden, der ringende unvollendete aber gesunde Kraft geleckter Fertigkeit vorzieht, anmuthende Zeit im südwestlichen Deutschland," heißt es in der Einleitung des Romans. „Anfänge von Kirche

und Staat bei namhafter aber gemüthreicher Rohheit der bürgerlichen Gesellschaft — der aller späteren Entwickelung so gefährliche Geist des Feudalwesens noch harmlos im ersten Entfalten, kein geschraubtes, übermüthiges und geistig schwächliches Ritterthum, keine üppige, unwissende Geistlichkeit, wohl aber ehrliche, grobe Gesellen, deren socialer Verkehr oftmals in einem sehr ausgedehnten System von Verbal- und Realinjurien bestand, die aber in rauher Hülle einen tüchtigen, für alles Edle empfänglichen Kern bargen — Gelehrte, die morgens den Aristoteles verdeutschen und abends zur Erholung auf die Wolfsjagd ziehen, vornehme Frauen, die für das Studium der Klassiker begeistert sind, Bauern, in deren Erinnerung das Heidenthum ihrer Vorväter ungetilgt neben dem neuen Glauben fortlebt — überall naive, starke Zustände, denen man ohne rationalistischen Ingrimm selbst ihren Glauben an Teufel und Dämonenspuk zu gute halten darf." Die Dichtung rückt uns das allemannische Leben zur Zeit der Ottonen, das Leben in Klöstern, Schlössern und Hütten in einer Reihe glanzvoll ausgeführter Bilder eindrucksvoll vor Augen und läßt uns tiefe Blicke thun in die noch halbheidnischen Sitten und die schwerfällige Tüchtigkeit der Jugendzeit unseres Volkes; sie führt uns hinauf auf die rebenumgrünten Berge Schwabens und hinab in die engen Gassen der Städte, die von friedlichem Verkehre wimmeln oder laut ertönen vom Tumult des Krieges; sie läßt uns theilnehmen nicht nur an dem Tagewerk, sondern auch an den geheimsten Gedanken und verborgensten Gefühlen aller Stände jener dämmerungsvollen Zeiten, an dem Leben der Geistlichkeit, des

Adels und des hörigen Mannes — sie hält jenen Tagen den Spiegel vor.

Und der landschaftliche Hintergrund rollt sich fein und groß auf. Lieblich und zugleich gewaltig vor unseren Blicken entfaltet sich in den heiteren Gefilden des Oberrheins, zwischen Basel und dem deutschen Meere, eine wechselvolle Naturscenerie. Als einsam aufstrebende Riesen ragen in den südlichen Gemarkungen der schwäbischen Alp die Felsenhäupter des Hohentwiel und anderer Giganten der Gebirgswelt grotesk empor, und hinter ihnen erhebt sich weitab in duftiger Bläue der Schwarzwald und dunkel dräuend der schwäbische Jura. Von den Höhen herab schweift das Auge, hinweg über den aus lachenden Ufern blinkenden Bodensee, über die blaue Wasserstraße des Rheins, über das grüne prangende Schwabenland bis hinüber zu den schneeig leuchtenden Gebirgskuppen Appenzells. Hier, im Hegau und Klettgau, sowie den angrenzenden Landen, ist die Weltgeschichte in allen Epochen gewaltigen Fußes einhergeschritten: Hier ertönte auf der Kaiserstraße der rauschende Siegesgesang römischer Legionen, hier auf sinkenden Trümmern morscher Götzentempel das „gnadenbringende" Evangelium christlicher Sendboten, hier unter der Sonne einer großen Zeit das kraftvolle Herrscherwort staufischer Kaiser, hier im Wiederschein brennender Zwingburgen der Empörungsschrei fanatischer Bauernführer — und in diese historisch so vielfach gestempelten Gaue führt uns die Dichtung Scheffels. Mit welch reizvollem Detail aber weiß der Poet Stätte um Stätte zu umschmücken! Das Blumengärtlein des Hohentwiel, die

Wohnung des Leutpriesters am See, die Zellen der frommen Büßerinnen, die Klöster des heiligen Gallus und Pirminius — das alles, hingezeichnet auf den dunklen Hintergrund der Gebirgswelt — wahrlich, nicht leicht hat eine Dichterhand ein Lokal farbiger und plastischer hingestellt! Und hat das Lokal Farbe und Form, so haben die Menschen, die darin eine bedeutsame Handlung bewegen, Leben und Blut, die Handlung selbst aber Gehalt und Fülle. Diese selbstsichere und selbstbewußte Schwabenherzogin Hadewig mit dem heißen Herzen, das nach Liebe dürstet, dieser jugendliche Mönch Ekkehard, ehrlich-fromm, naiv-schwärmerisch, der Welt und der Menschen unkundig, Augen und Gedanken immer in seinem Virgil — ist es nicht ein psychologisch interessantes Gegenüber? Und zwischen Beiden ein schwüles, beklommenes Hin- und Herüber von Fäden einer halb aus tändelndem Uebermuth, halb aus tieferem Empfinden erwachsenden Liebe, in welcher Lust, Leid und Leidenschaft, Schmerz, Schmach und Scham sich wundersam mischen und die in Thränen endet — als großartiger Abschluß des Verhältnisses aber, gewissermaßen als poetische und ethische Sühne, das Ganze krönend, der einsame Ekkehard, wie er auf dem hohen Säntis reinen Herzens das Waltarilied dichtet! Damit aber das Bild sich fülle und runde, welch ein buntes Theater von Nebenfiguren um diese Zwei! Die schöne griechische Zofe Praxedis, deren morgenländische Sinnlichkeit und lachende Heiterkeit sich der verhaltenen Gluth der ernsten Hadewig gegenüberstellt wie der lichte Süden dem dunklen Norden, der rauhe Klosterpförtner Romeias, der eine tiefe aber

unglückliche Liebe zu diesem munteren Kinde des schönen Hellas im Herzen trägt, der pfäffische Kellermeister Rudimann, der den Ekkehard mit allen Ränken listiger Schurkerei verfolgt, der lebensfrohe, ritterliche Kämmerer, der die Pfaffen haßt, mehr im Hintergrunde aber Gelehrte und Schüler, Priester und Mönche allen Gelichters — in der That, mit wirklich überraschender Kunst sind sie alle gruppirt und zu einander in die Beziehung der Ergänzung oder des Contrastes gerückt, diese mannigfach nüancirten Gestalten.

Die Handlung hat tausend Glieder, und alle schieben sich zu einer bunten und doch methodisch geordneten Mosaik ineinander. Die Schrecknisse des Hunneneinfalls werden in bewegten Bildern geschildert, und die grauenvollen Scenen, welche uns die wilden Asiaten im Kampfe mit Mönchen und Landleuten, mit Freien und Hörigen zeigen, haben den echten Stil der Historie. Und da hinein, in den furchtbaren Ernst dieses Völkerkampfes, schlingt manche zierliche Arabeske der dichtenden Phantasie ihre krausen Sprößlinge und Ranken; so das anmuthige Idyll der Liebe des blondlockigen Ziegenhirten Audifax zur jungfrischen Hadumuth, so die Episode, in deren Mitte der unbändige Asiate Cappan steht, der durch die Heirath mit der hochaufgeschossenen Magd Friderun zu einem harmlosen Maulwurfsfänger herangebändigt wird, so die mysteriöse Gestalt des heidnischen Waldweibes, deren Behausung der verwitterte Roßschädel aus der Zeit des Götzendienstes schmückt, so endlich der geheimnißvolle Alte in der Heidenhöhle, der sich als der abgesetzte Kaiser Karl der Dicke entpuppt! Alle diese

episodischen Nebenfiguren bilden in ihrer Gesammtheit wie in der mehr äußerlichen epischen Handlung, welche sich an sie knüpft, einen von Scheffel ebenso fein wie klug calkulirten Gegensatz zu den beiden Helden der Dichtung, welche in ihrem bloß innerlichen Verhältnisse zueinander als Träger der Idee des Ganzen erscheinen. So gesellt sich Bewegung zu Innerlichkeit.

Und neben diesen und anderen Vorzügen bekundet sich im „Ekkehard" die Höhe des künstlerischen Standpunktes noch besonders durch den feinen Instinkt, mit dem Scheffel einem Kardinalgesetze des historischen Romans gerecht wird, welches strenge Sonderung des geschichtlichen Hintergrundes von der bloß aus der Phantasie geborenen Handlung und ihren erdichteten Trägern fordert. Scheffel zeigt in diesem Musterroman eine große Achtung vor der historischen Ueberlieferung. Nirgends auch nur eine Spur von Geschichtsmodelung oder -fälschung im Dienste des dichterischen Bedürfnisses, wie diese überall da eintreten muß, wo der Dichter die großen Vorgänge auf dem Welttheater zum unmittelbaren und eigentlichen Mittelpunkte der Handlung macht und die maßgebenden geschichtlichen Charaktere in den Vordergrund des Interesses rückt. Im „Ekkehard" wird die Dichtung in ihrem äußeren Gange wie in ihren inneren Motiven durch Gestalten getragen, die an den großen politischen und socialen Entwickelungen ihrer Zeit keinen direkten Theil haben.

Scheffel wird in seiner Dichtung, über welcher der zarte, keusche Duft einer im besten Sinne des Wortes naiven Sprache schwebt, den künstlerischen Erforder-

nissen des kulturgeschichtlichen Romans in einem Grade gerecht, der selbst die verwandten maßgebenden Schöpfungen Gustav Freytags um einige Linien hinter sich läßt, mindestens nach der Seite des dichterischen Gehalts hin. Es ist nicht zu verkennen: im Vergleich mit der konkreten Wärme des „Ekkehard" streift Freytag in seinen „Ahnen" mehrfach an die kalte Abstraktion, wie sehr sich auch eine tendenziöse Polemik erhitzen mag, Freytag gegen Scheffel auszuspielen.

Die schöne Linie der Composition des „Ekkehard" wird nur einmal störend unterbrochen: durch die Aufnahme des vollständigen Waltariliedes in Scheffels deutscher Uebertragung. Die bewußte Abweichung von dem historisch überlieferten Stoffe am Schlusse der Dichtung, die Verschmelzung der Gestalt des Ekkehard mit dem Dichter des Waltariliedes, ist zwar ein feinsinniger Zug: der befreiende Triumph der Poesie über das Weh des Lebens kommt dadurch in glänzender Weise zum Austrag, aber das war auch ohne die volle Wiedergabe des Liedes zu erreichen.

Interessant wäre eine Parallele zwischen dem, was Scheffel unter „Mittelalter" versteht, und dem, was die romantische Schule mit diesem Begriffe verband. Der „Ekkehard" fordert zu diesem Vergleich geradezu heraus. Kein größerer Gegensatz als der zwischen dem Dichter dieser „Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert" und den Romantikern! Ist bei Diesen alles bodenlose Phantastik in Permanenz, so stellt Scheffel dagegen, obgleich er mit ihnen das mittelalterliche Stoffgebiet gemein hat, seine Gestalten stets auf den soliden Boden der Wirklich-

keit. Wohl finden sich bei ihm allerlei allegorische Gebilde der Phantasie, wohl hat er einen philosophischen Kater geschaffen und den Rhein personifizirt, aber man sehe diesen Gestalten Scheffelscher Dichtung einmal genauer ins Gesicht! Es ist etwas durchaus Wirkliches in ihnen; der Dichter hat sie erlebt, geschaut und nur romantisch vermummt; sie haben nichts Utopisches, nichts Anachronistisches; sie sind vom vollen Bildungsstrom unseres Jahrhunderts bespült und im Grunde aus Realismus geboren. Sagt Scheffel in seiner Vorrede zum „Ekkehard" doch selbst: „Das Sammeln alterthümlichen Stoffes kann wie das Sammeln von Goldkörnern zu einer Leidenschaft werden, die zusammenträgt und zusammenscharrt, eben um zu scharren, und ganz vergißt, daß das gewonnene Metall auch gereinigt, umgeschmolzen und verwerthet werden soll." In der Kunst des Umschmelzens, des dichterischen Assimilirens, ist Scheffel ein Meister; er vertieft den historisch gegebenen Stoff durch unvermerkte und doch höchst wirksame Reflexe aus dem Geiste unserer Tage. Dieses Vertiefen mit modernem Geiste bringt ihn aber niemals in Konflikt mit seiner Maxime: im geschichtlichen Romane habe der Künstler „im gegebenen Raume eine Reihe Gestalten scharf gezeichnet und farbenhell" an uns vorüberzuführen, „also, daß im Leben, Ringen und Leiden der Einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraums sich wie im Spiegelbilde zusammenfaßt". Scheffels „Ekkehard" hat das in diesen Worten aufgestellte Programm in mustergültiger Weise verwirklicht.

Wie aber die Gestalten Scheffels stets reales Leben

haben, so sind auch die Lokale bei ihm durchweg nach der Natur gezeichnet. Die Oertlichkeiten des „Trompeters" sind bis in die Einzelheiten hinein Reproduktionen der Wirklichkeit, und welche Kunst des topographischen, architektonischen und landschaftlichen Porträtirens auf Grund historischer und örtlicher Studien im „Ekkehard"!

In allem, in der Behandlung des Stoffes, in der Gestaltung der Charaktere, in der Zeichnung des Lokals, hält Scheffel mit großem Takt und Geschick die ideale Mitte inne zwischen gesetzloser Willkür und geistlosem Gefangensein im Gesetz: er ist weder, wie die Romantiker, ein gewaltthätiger dichterischer Usurpator des mittelalterlichen Geschichtsstoffes, der das historisch Ueberlieferte nach Maßgabe seiner Phantasie beliebig umgestaltet, noch ein knechtischer Abschreiber, der das geschichtlich Gegebene in poetischer Engherzigkeit Zug für Zug nachzeichnet. Weder das Eine noch das Andere! Es handelt sich ihm immer trotz der Fülle interessanten Details um große Auffassungen und große Linien, um ganze Epochen, und niemals vergißt er das Allgemeine gegenüber dem Besonderen, das Ganze gegenüber dem Einzelnen. Sein unvergleichlicher Roman gehört zum eisernen Bestande unserer Litteratur.

Der „Ekkehard" erschien zunächst in einem Frankfurter belletristischem Blatte, und es ist charakteristisch für den Geschmack des damaligen Publikums, daß dieses anfangs eine kühle, fast ablehnende Stellung dem Roman gegenüber einnahm. Es sollen der Redaktion sogar wiederholt Aufforderungen zugegangen sein, die Veröffentlichung abzubrechen. Als Buch hatte „Ekkehard"

lange mit widrigen Verhältnissen zu kämpfen, und erst nachdem er bei zwei Verlegern wenig Glück gemacht — bei Meidinger in Frankfurt und Otto Janke in Berlin — wuchsen die Auflagen durch das rüstige Eintreten des dritten — A. Bonz in Stuttgart — schnell, so daß heute (1886) bereits die neunzigste uns vorliegt.

Nach Veröffentlichung des „Ekkehard" unternahm Scheffel Reisen in Südfrankreich und Italien und verbrachte dann den Winter von 1856 auf 1857 in München, wo er sich der bekannten Dichtergesellschaft anschloß, welche unter der Aegide des Königs Max damals in der bayerischen Hauptstadt blühte. Sein Stern stand im Zenith. Der „Trompeter" und „Ekkehard" waren in aller Händen, und er durfte am Tische der Münchener „Krokodile" neben einem Emanuel Geibel, einem Hermann Lingg, einem Friedrich Bodenstedt, einem Felix Dahn und Adolf Friedrich von Schack ebenbürtig seinen Platz einnehmen, wie denn auch das von Geibel damals herausgegebene „Münchener Dichterbuch" eine Reihe stimmungsvoller Lieder Scheffels enthält. Aber mitten in dem harmonischen Leben unter geistig verwandt gearteten und gleich bewegten Geistern ereilte den Ahnungslosen ein schwerer Schlag: seine von ihm mit tiefer Innerlichkeit geliebte Schwester Marie, die auf seine Einladung zu ihm in die Isarstadt gekommen war, starb dort plötzlich, ein Opfer des heimtückischen Klimas. Die Geschwister waren gerade im Begriffe, einen Fastnachtsmaskenball zu besuchen, und die Kostüme lagen bereits im Nebenzimmer bereit, als das blühend schöne Mädchen plötzlich erkrankte, um wenige Tage darauf für immer die Augen

zu schließen — ein Ereigniß, das nachhaltig verdüsternd auf das empfängliche Gemüth Scheffels wirkte und von dessen Folgen er sich nur langsam erholte. Noch ein Jahr später stand er unter dem vollen und schweren Drucke des erlittenen Verlustes. „Ich grüße sie von ganzem Herzen,“ schrieb er damals einem Münchener Freunde, „und möchte gern wieder einmal in München auf Ihrer traulichen kleinen Stube sein. Aber meine Erinnerungen sind allzu herb, als daß ich an ein Wiedersehen denken könnte. Ich vegetire so hin — oft fröhlich, noch öfter traurig und dem Leben keinen Reiz mehr abgewinnend.“ Diese innige Liebe zu seiner Schwester — er hatte außer ihr noch einen geistesschwachen Bruder, Namens Karl — ehrt das Gemüth Scheffels, und ihre Erwähnung gehört zu seiner Charakteristik. In der Festzeitung zur Heidelberger Jubiläumsfeier schildert Felix Dahn das liebreizende Mädchen mit lebhaften Farben. „Was war es für ein herrliches Geschöpf!“ sagt Dahn. „Schlank und hoch wie eine Schwarzwaldtanne, schön mit ihren prachtvollen goldbraunen Flechten und von herzgewinnender, unwiderstehlicher Anmuth des Leibes und mehr noch — der Seele! Nie werd' ich den Abend vergessen, an welchem es zum erstenmale gelang, Scheffel zu einem Spaziergange zu bewegen, während die schöne Todte eingesargt stand, um von ihm zur Bestattung nach Karlsruhe gebracht zu werden. Wir gingen schweigend, vom tiefsten Schmerz erfüllt, zum Siegesthor hinaus; es war ein wolkendunkler Winterabend; wir hatten Beide gen Himmel geschaut; plötzlich blieben wir stehen: ein wunderschöner, hellleuchtender Stern trat aus dem

Gewölk, grüßte uns mit flüchtigem Strahl und — war wieder verschwunden. Wir drückten uns schweigend die Hände: der Stern Marie, fühlten wir, bleibt uns Beiden gemeinsam unverloren; wir kamen im späteren Leben niemals zusammen, ohne in kurzen, verhaltenen Worten ihrer zu gedenken, und auch des Sternes vergaßen wir nicht."

Von der bayerischen Metropole aus folgte Scheffel einem Rufe des Fürsten Karl Egon v. Fürstenberg als Bibliothekar nach Donaueschingen, um dort die große Bücherei im fürstlichen Schlosse zu ordnen, namentlich aber denjenigen Theil, welcher der berühmten Bibliothek des verstorbenen Freihern v. Laßberg auf Schloß Meersburg am Bodensee entstammte und der mit seinen werthvollen Chroniken, Pergamenten und Inkunabeln der Donaueschinger Büchersammlung einzureihen war. Scheffel fand in den reichen Schätzen der großartigen Bibliothek eine Fülle neuer Anregungen. Der herrliche Schloßgarten der alten Stadt und die Wälder der grünen Bahr eröffneten ihm einen Blick auf die schwäbischen Berge, in das gelobte Land seiner Dichtung; hier holte er sich Trost für sein trauererfülltes Herz; hier gewann er die Stimmung zu befruchtender Einkehr in sich selbst und Muth zu neuen Dichterthaten wieder. Er hat solche Thaten noch vollbracht — aber es waren keine Großthaten mehr. Er hatte den Sommer seiner Dichtung hinter sich.

Daß dieser Sommer so schnell abgeblüht, ist wohl zu einem nicht geringen Theile auf den lähmenden Schmerz zurückzuführen, der seit dem Tode der geliebten

Schwester auf dem Dichter lastete. Als eine direkte Folge desselben ist es aber zu betrachten, daß Scheffel einen groß angelegten geschichtlichen Roman, der die Kämpfe der Albigenser in Südfrankreich gegen die Inquisition des Papstthums im dreizehnten Jahrhundert zum Gegenstande haben, meistens aber in Rom und Venedig spielen sollte, unausgeführt ließ. Als Vorbild für die Heldin hatte ihm die Schwester vorgeschwebt. Nun war es ihm für alle Folgezeit unmöglich, das Begonnene zu vollenden. Nach allem, was über Idee und Anlage des Werkes, von dem das erste Kapitel vollendet wurde, verlautet, ist der deutschen Litteratur in diesem Corso gebliebenen Romane eine Schöpfung hohen Ranges verloren gegangen.

Seit dem Jahre 1859 hat Scheffel, dessen Gesundheitszustand ein wankender geworden, eine öffentliche Stellung nicht mehr inne gehabt. Er lebte fortan, kleinere Reisen und einen längeren Aufenthalt in Weimar und Eisenach abgerechnet, wohin ihn der Großherzog von Sachsen eingeladen, in seiner Vaterstadt Karlsruhe und in Heidelberg, bis er sich im Jahre 1872 bei Radolfzell am Bodensee ein poesieumwobenes Heimwesen, das Landhaus „Seehalde“, gründete, eine freundliche Villa im modernen Styl, die sich in einem Rebengarten am Untersee erhebt und einen köstlichen Blick nach allen Seiten hin gewährt: nach Westen auf den Hohentwiel und die anderen Berge des Hegaus, nach Osten und Süden auf die Insel Reichenau und Constanz. Schon 1876 erwarb er zur Vergrößerung seines Anwesens die etwa zwanzig Minuten entfernte Mettnau mit einem

alten einfachen Wohnhause, das er durch einen Thurm mit holzgetäfelten Zimmern vergrößern ließ. Aber ein volles Glück hat Scheffel in diesem lieblichen Tusculum leider nicht genossen: seinem Heim gebrach die weibliche Liebe. Seinem einzigen Kinde, dem Sohne Viktor, dem er eine zärtliche Hingebung widmete, fehlte die Mutter; denn eine im August 1864 in Karlsruhe mit einem Freifräulein Caroline von Malsen geschlossene Ehe war nach kurzer Zeit gelöst worden.

Im „Trompeter von Säkkingen" und im „Ekkehard" erreicht die Scheffelsche Dichtung ihren Höhepunkt — sofern ein Anfang zugleich ein Höhepunkt sein kann. Ein Anfang! Denn das früher verfaßte „Gaudeamus!" fällt, wie oben dargethan, ästhetisch nicht ins Gewicht und erschien überdies erst 1868. Was Scheffel ferner veröffentlicht, ist in gewisser Beziehung nicht viel mehr als Cliché gegenüber der eigenartigen Individual- und Originaldichtung, wie jene beiden ersten Werke sie so erfreulich zur Anschauung bringen. Er kopirt sich selbst. Seine Art wird Manier.

Die nach-ekkehardschen Dichtungen Scheffels zeigen uns seinen feinen historischen Sinn mehrfach zur doktrinären Spielerei verflacht und seine naive Stilfärbung nicht selten ins Barocke und Unverständliche verkehrt. Statt der ihm früher eigenen geschichtlichen Malerei im freien großen Stil begegnen wir nunmehr häufig der bewußt akademischen Anempfinderei einer verschollenen Empfindungs- nnd Ideenwelt und der Nachahmerei überwundener Dichtformen.

Da haben wir zunächst „Frau Aventiure, Lieder

aus Heinrich von Ofterdingens Zeit" (1863), Gedichte mannigfacher Art, die uns in formenstrengen Nachdichtungen mittelalterlicher Lyrik die Gedanken- und Gefühlssphäre der sagenhaften Dichter des Sängerkrieges auf der Wartburg näherrücken wollen. Wolfram von Eschenbach, Reinmar der Alte, Biterolf, der Vogt von Tenneberg, der Mönch von Bauth und Andere, vor allem aber jener Heinrich selbst, nach dem die Sammlung sich benennt, sie Alle sind mit Nachdichtungen aus ihrem Geiste vertreten. Die Anregung zu diesen Liedern empfing Scheffel bereits 1857, als er gelegentlich der Enthüllung des Goethe-Schiller-Denkmals zu Weimar von dort aus die Wartburg besuchte; die Ausführung fällt in die allernächsten darauf folgenden Jahre. Es ist viel Schönes und Duftiges in diesen dem Großherzoge Karl Alexander von Sachsen gewidmeten Liedern, welche sich in Sprache und Reim mit großer Virtuosität eng an die Zeit der Minnesänger anlehnen, und das Verdienst, manche melodiöse Strophe von hoher architektonischer Schönheit aus jenen Tagen des Ritterthums neu belebt oder in ähnlichen Formen nachgebildet zu haben, kann eine billige und gerechte Kritik dem Buche nicht absprechen. Wer kann sich dem Reize der Musik entziehen, die sich z. B. in dem im Tone Wolframs von Eschenbach gehaltenen Gedicht „Die Ausreise" vernehmbar macht? Die ersten Strophen desselben lauten:

Nichts Schönres auf Erden als tapfre Gefährten
Auf tapferen Pferden und mannliches Ziel,
Als ritterlich Reisen mit klangvollen Weisen,
Wo Waffen und Eisen erklingen zum Spiel!

Turney ist verkündet
Und Rennlust entzündet;
Nun ziehn wir verbündet
Der friedlichen Wahlstatt mit Paukenschall zu.

Nun schimmern die blanken Stechhelme, von schwanken
Zimierden und Ranken und Büschen umweht;
Nun blinken die Schilde weit übers Gefilde
Mit Wappen und Bilde und Kleinod besät,
Hie Balken und Streifen,
Dort Löwen und Greifen
Mit zackigen Schweifen,
Hie Gickel und Henne, dort Drache uud Aar.

Das sind in der That „klangvolle Weisen", und deren hat „Frau Aventiure" eine Fülle beisammen — klangvoll, obgleich unreine Reime, wie überhaupt bei Scheffel, massenhaft mit unterlaufen. Das Buch, in das der Dichter übrigens unter der Maske der Wartburgsänger unverkennbar eine Menge von Vorkommnissen seines persönlichen inneren und äußeren Lebens hineingeheimnißt hat, ist eine wahre Musterkarte poetischer Formen. Es ist dementsprechend im Grunde nur ein Studienbuch — und ohne Manier und Unnatur geht es bei solchen Erzeugnissen niemals ab. Diesen Wartburgliedern, diesen Strophen der „Fahrenden Leute", diesen Frühlings- und Herbsttanzliedern nach dem Französischen, diesen Reimen, die Berlt der Junge mittelst einer an seinem Meister Walther von der Vogelweide im Delphinate verübten Indiskretion an den Tag fördert, ihnen allen klebt gar zu sehr das Akademische, auf gelehrte Studien Gepfropfte und daher allzu Unfreie an, als daß sie in Betreff der künstlerischen Höhe einen Vergleich mit

dem „Trompeter" oder gar mit dem „Ekkehard" vertrügen, wenngleich ich gern zugebe, daß sie in den Geist, die Geschichte und das Wesen des Wartburgsagenkreises nicht ungeschickt einführen. Ins Gebiet anachronistischer Gelehrtenpoesie und doktrinärer Lyrik gehören sie indessen ganz und gar; sie können das unbefangene Gefühl des Lesers über die Kluft nicht hinwegtäuschen, die nun einmal zwischen der künstlerischen Verkappung in mittelalterliche Minnesingerei und Möncherei einerseits und dem modernen Bewußtsein andererseits unüberbrückbar klafft und trotz aller Anstrengungen höfischer und unhöfischer Poeten auch immer klaffen wird. Scheffels „Frau Aventiure" ist nicht in dem Garten gewachsen, in dem die echten Früchte moderner Dichtung reifen.

Aehnliches wie von diesen Liedern aus der Zeit Heinrichs von Ofterdingen gilt von dem „Juniperus", einer Novelle, die, schon 1859 entstanden, erst 1868 in Buchform (mit Illustrationen von Anton v. Werner) erschien. Die Dichtung führt uns in die Zeit des ausgehenden zwölften Jahrhunderts, in die Epoche der Kreuzzüge und des üppig blühenden ritterlich höfischen Lebens; die Handlung fällt in den Kreuzzug Friedrich Barbarossas (1189 bis 1190), speziell kurz vor das Jahr 1188 und in die unmittelbar darauf folgende Zeit. Die Idee zu der Dichtung kam unserem Scheffel auf einer Basaltplatte vor den Ueberresten von Neuenhewen im Schwabenlande angesichts eines Wachholderbusches, der sich seit Urväterzeiten an den dortigen Wachtthurm schmiegt. Der Knabe Juniperus — so geheißen nach dem Wachholderstrauche an der Burg seiner Väter — besucht eine gelehrte

Klosterschule und wird ein tüchtiger Schreiber. Aber das Schicksal gönnt ihm nicht des Klosters Beschaulichkeit. Rotraut war eine stolze Maid, eine von des alten Markworth drei minniglichen Töchtern. Die that es dem Knaben Juniperus an, als er eines Tages in den Ferien mit einem Kameraden nach Almishoven wanderte, wo die drei Schönen mit dem Vater wohnten. Aber auch der Kamerad entbrennt in Liebe zu der schönen Rotraut, und Beide kehren sie dem Kloster leichtfertig den Rücken. Unter dem Schellengeläute der Fastnacht flammt dann die lange verhaltene Eifersucht zwischen Beiden glühend auf, und das Maskenkleid färbt sich roth von Blut. Ein Gottesurtheil soll zwischen ihnen entscheiden: Beide wollen sie in einem Kahn den Rheinfall hinabfahren. Es geschieht. Juniperus wird bewußtlos aus dem Rhein gezogen, und die Kirche heischt von ihm die Sühne zweijährigen Schweigens und einer bußfertigen Pilgerfahrt zum Gelobten Lande. Er vollbringt das ihm Auferlegte und erzählt alsdann im Kloster des Carmel die Geschichte seines Lebens und seiner Leiden. Scheffel trägt die einfache Geschichte ansprechend vor. Es ist viel ergreifende Seelenmalerei darin — der Genius verleugnet sich nicht — aber auch viel Bücherstaub und Studirstubengeruch.

Ziemlich auf derselben Stufe wie der „Juniperus" stehen die „Bergpsalmen" (1870) — gleichfalls von Scheffels Freunde Anton v. Werner illustrirt — welche schildern, wie der heilige Wolfgang, Bischof von Regensburg, amt- und weltflüchtig, sich für den Sommer in einen einsamen Klausner wandelt:

Ein rauher Psalm rauscht durch den Tann;
Ihn singt ein frommer deutscher Mann
Der jetzo vor neunhundert Jahr
Zu Regensburg ein Bischof war.
Aus Kaiserfehde und Fürstenstreit
Floh er zur Alpeneinsamkeit;
Denn wo der Haß der Waffen tost,
Ist Hochgebirg des Weisen Trost.
Am Aubersee sein Kirchlein stand,
Noch heut dem Pilger wohlbekannt,
Und auch wer keinen Ablaß sucht,
Denkt sein im Horst der Falkenschlucht.

Im Ton der altbiblischen Psalmodisten aber ohne tieferes Sichversenken in seelische Vorgänge malen diese in freien Strophen sich ergießenden, hymnenartigen Gesänge mit Vorliebe die großen Elementarereignisse der Hochgebirgsnatur, wie Sturm und Nebel, sammt den Reflexen, welche sie in das menschliche Gemüth werfen. Aber weder eine epische Handlung noch ein eigentlich lyrischer Ton wiegt in ihnen vor, noch werden sie von hohem Gedankenschwunge getragen; er bricht vielmehr nur vereinzelt durch.

Das Leben Scheffels, der außer den erwähnten poetischen Schöpfungen noch eindrucksvolle landschaftliche Stimmungsgemälde zu zwölf Bildern von Julius Marak unter dem Titel „Waldeinsamkeit" (1873) und eine Reihe kleinerer Dichtungen veröffentlicht hat, aus deren Zahl die um die Mitte des fünften Jahrhunderts spielende vortreffliche Novelle „Hugideo" (schon 1857 entstanden und zuerst in Westermanns „Illustrirten Deutschen Monatsheften" veröffentlicht) rühmende Hervor-

hebung verdient,*) — dieses an Früchten so reiche Leben fand einen frühen Abschluß: Scheffel ist am 9. April 1886 zu Karlsruhe, wo er seit Jahren den Winter zu verleben pflegte, nach schwerem Leiden und hartem Kampfe zu den Todten gegangen.

Joseph Viktor v. Scheffel war kein dichterischer Anwalt der idealen Aufgaben unserer Zeit; der moderne Gedanke findet in seinen Dichtungen kein direktes Echo. Geist vom Geiste unserer Tage beseelt ihn nicht in erster Linie: er war weder ein politischer noch ein socialer — aber er war entschieden ein patriotischer Dichter, ein deutscher Mann, der ein für die Geschicke des Vater=

---

*) Unvollendet und unveröffentlicht blieb leider ein zu Ausgang der fünfziger Jahre im Anschluß an „Frau Aventiure" geplanter Roman, der Heinrich von Ofterdingen zum Helden und den Sängerkrieg auf der Wartburg zum Mittelpunkte haben sollte. Der „Juniperus" ist übrigens eine Art Ableger dieses Romans, ein ausgeführtes Stück desselben. Auch soll ein anderes Romanfragment Scheffels vorhanden sein, welches die Schlacht auf dem Lechfelde behandelt. Doch dürfte die Veröffentlichung dieser beiden unvollendeten Werke nicht zu erwarten sein. Dagegen wird auf testamentarische Verfügung Scheffels aus seinem litterarischen Nachlasse bei A. Bonz und Co. in Stuttgart eine Sammlung Festspiele erscheinen, und zwar: 1) „Brautwillkomm auf der Wartburg" (schon gedruckt in Weimar); 2) „Die Linde am Ettersberg" (als Manuskript in Reinschrift hinterlassen); 3) „Das Rodertweibchen" (Deutsche Rundschau, 1. Jahrgang, Juni 1875); 4) „Das Glückhaft Schiff" und 5) „Mülhauser Prolog für das Regiment 122 Prinz Wilhelm" (wird einer noch zu druckenden Festschrift des Premierlieutenants Halfinger beigefügt). — Das Festgedicht Scheffels zur Jubelfeier der Universität Heidelberg, wozu Ignaz Lachner die Musik geschrieben und das A. Bonz und Co. im Verein mit Moritz Schauenburg in Lahr herausgeben, erscheint nach des Dichters Handschrift faksimilirt.

landes warm schlagendes Herz in der Brust trug; etwas Herb-Weiches charakterisirte ihn — ein Zug in Scheffels Charakter, für den noch jüngst Berthold Auerbachs nachgelassener Briefwechsel mit seinem Vetter Jakob Zeugniß abgelegt hat. „Zuerst muß ich dir sagen," schreibt Auerbach, „daß das ganze Wesen Scheffels, wie ich nicht anders erwartet, mir tief sympathisch ist. Die Gestalt ist fest gebaut, derb, wie für den Harnisch gebildet, und dabei doch wieder geschmeidig und mild in Wesen und Ausdruck, wie ein Einsiedler gewordener Bischof, als welcher er seine Bergpsalmen dichtete. — In vielen Stücken erinnert mich Scheffel an meinen herrlichen Freund Otto Ludwig; dieselbe mächtige Erscheinung, dieselbe gedrungene Kernhaftigkeit in jedem Wort, Sprödigkeit und Weichheit des Wesens zugleich, und auch die Bewußtheit im dichterischen Schaffen; denn es ist eine dumme Fabel, daß die Dichter nicht wissen, was sie machen. Ihr Wissen ist kein Professorenwissen mit Kategorien; es ist eben lebendige Gesetzlichkeit; es ist freie Sprachbewegung und Sprachbildung, die die Grammatik kennt, aber nicht deklinirt und konjugirt."

Das Deutsche im Wesen Scheffels ist augenfällig. Deutsch durch und durch sind seine Stoffe, ist seine ganze Art. Sehr unrecht würde man ihm thun, wollte man ihn, was mehrfach geschehen ist, wegen seiner Vorliebe für das Mittelalter zu den Romantikern werfen. Das Unwirkliche in der Poesie ist ihm verhaßt. „In allen Gebieten," sagt er selbst, „schlägt die Erkenntniß durch, wie unsäglich unser Denken und Empfinden unter der Herrschaft der Abstraktion und der Phrase geschädigt

worden; da und dort Rüstung zur Umkehr aus dem Abgezogenen, Blassen, Begrifflichen zum Konkreten, Farbigen, Sinnlichen, statt müßiger Selbstbeschauung des Geistes Beziehung auf Leben und Gegenwart, statt der Formeln und Schablonen naturgeschichtliche Analyse, statt der Kritik schöpferische Produktion, und unsere Enkel erleben vielleicht noch die Stunde, wo man von manchem Koloß seitheriger Wissenschaft mit der gleichen lächelnden Ehrfurcht spricht, wie von den Resten eines vorsündfluthlichen Riesengethiers, und wo man ohne Gefahr, als Barbar verschrien zu werden, behaupten darf, in einem Steinkrug alten Weines ruhe nicht weniger Vernunft als in mancher umfangreichen Leistung formaler Weisheit."

Scheffel hätte das hier aufgestellte Programm sicher noch vollendeter realisirt, wenn sein Wesen nicht etwas Unausgeglichenes gehabt hätte. Um seine Eigenart ganz zu begreifen, darf man die Mischung dieses seines Wesens nicht übersehen, eine Mischung heterogener Elemente, die nicht ganz zu gegenseitiger Durchdringung gediehen; Geist und Sinn schieden sich vielfach in ihm: es ist in seiner Natur ein Hauch träumerischer Melancholie (wie in jedem echten Dichtergemüth), aber auch ein oft ins Ausgelassene überschlagender Hang nach fröhlichem Lebensgenusse (man denke nur an „Gaudeamus!"). Sodann: er hat die achtundvierziger Eindrücke seiner Studentenzeit trotz Hofrathsdiplom und Adelsbrief niemals ganz abgethan, aber der Conservativismus des Alterthumsforschers fand daneben Raum und machte sich nicht nur im Dichten, nein, auch im Leben

Scheffels geltend. Daher im Wirken des Scheffelschen Geistes kein aufsteigender Werdegang von Station zu Station! Daher die Entwickelungslosigkeit seiner Dichtung, wenn wir sie von Werk zu Werk betrachten! Unter diesen Werken freilich sind Perlen von höchstem Werthe, aber — und das bestätigt die soeben angestellte Behauptung — diese Perlen sind seine Erstlingswerke: „Der Trompeter von Säkkingen" und „Ekkehard". In ihnen liegt seine Bedeutung für unser Schriftthum.

Freilig: die moderne Dichtung hat ihre Zelte auf ganz anderen Lagerplätzen aufzuschlagen als auf dem Felde der mittelalterlichen Poesie; sie hat von ganz anderen Gedankengebieten auszugehen und sich ganz andere Aufgaben zu stellen, als die Scheffelsche Idyllik sie uns zeigt. Das Zerrbild, welches Scheffels Nachtreter aus solcher Idyllik gemacht, rückt die Wahrheit dieses Satzes in ein scharfes Licht und zeigt uns zur Genüge, wohin die archivarische und archäologische Dichtung führt, wenn nicht eine kernhafte und originale Dichterpersönlichkeit hinter ihr steht und Mode und Industrie sich ihrer bemächtigen. Die Dichtung des Jahrhunderts soll das Jahrhundert wiederspiegeln, wiederspiegeln in seinen Idealen und Irrthümern, in seinem Ringen und Kämpfen, in seiner Arbeit und Andacht, mit seinen Göttern und Götzen; sie soll das Princip des Modernen auf ihre Fahne schreiben, des Modernen zugleich mit dem des Nationalen, eine Doppelforderung, von der ich im Eingange dieser Studie bei Erwähnung des historischen Romans bereits gesprochen. Die Scheffelsche Dichtung mit ihrer Flucht ins Mittelalter konnte

dieser Forderung nur ungenügend gerecht werden. Darum darf man ihr als Anknüpfungspunkt weiterer Entwickelungen in unserer Litteratur eine Berechtigung kaum einräumen (am allerwenigsten im Sinne unseres heutigen archäologischen Romans), wohl aber dürfen wir uns ihrer als Faktum, dies eine Mal vorhanden und getragen von dieser Dichterindividualität, mit warmer Aufwallung freuen und sie allzeit hochhalten.

Nehmen wir unsern Scheffel, wie er nun einmal ist! Der Stich ins Professorlich-Dürre und Rhetorische, den seine späteren Erzeugnisse nirgends verleugnen, kann uns die Freude an seinen früheren Dichtungen nicht vergällen, weder an der jugendlich reinen Lebensfreudigkeit seines „Trompeters von Säkkingen" noch an dem menschlich edlen Hochflug seines „Ekkehard"! Eine gerecht urtheilende Folgezeit wird in Joseph Viktor v. Scheffel eine spröd-kernige Dichtergestalt schätzen, einen Poeten, dem Volke und der Jugend wahlverwandt zugeneigt, einen ernsten Denker und lachenden Schalk zugleich, beide Extreme kräftig und doch einheitlich in sich ausprägend, eine Poetennatur, tief versenkt in die Geschichte unseres Vaterlandes und doch mit starken Armen schwimmend in dem vollen Bildungsstrome unserer Tage.





Adolf Friedrich Graf v. Schack.

Unsere Zeit ist vom Weltschmerz tief durchsättigt, tiefer, als unsere Realisten es zugeben wollen. Leicht ließen sich auf allen Gebieten des geistigen Schaffens die Belege dafür aufweisen, daß die alte weltflüchtige und weltfeindliche Lebensanschauung einer resignirten Negation, der wir schon bei den Hindus wie im alten Testamente, bei den Griechen nicht minder wie bei den Römern begegnen, uns noch immer heiß im Blute steckt. Weit entfernt davon, durch die geistigen Errungenschaften unserer Tage verzehrt und von einer harmonischen Weltauffassung verschlungen worden zu sein, hat der Weltschmerz sich vielmehr in unserm Jahrhundert erst eigentlich zu einer typischen, in sich geschlossenen und weltbewegenden Erscheinung herausgebildet: wir haben eine systematisch organisirte Philosophie der Verzweiflung; wir haben eine historisch entwickelte Litteratur des Pessimismus.

Erst unsere Tage haben den Schritt von der bloß vorübergehend fühlbar werdenden weltschmerzlichen Stim-

mung zu einer Stimmung des Weltschmerzes gethan. Der Weltschmerz ist ein integrirender Zug im Gesammtbilde der Zeit geworden. Dieser Zug aber tritt heute nirgends so greifbar in die Erscheinung wie auf dem Gebiete der Dichtung. Natürlich! Spiegeln sich doch die intimsten Regungen und Impulse, die innerlichsten Strebungen und Instinkte einer Zeit, gewissermaßen ihre Herzensangelegenheiten, stets am wahrsten und ungetrübtesten da wieder, wo der zarteste Gradmesser der geistigen Eigenart einer Periode liegt — in der zeitgenössischen Poesie, und hier, auf dem Gebiete der Poesie, sind es folgerichtig wieder die feinsten und empfindlichsten Geister, die vom Fluidum der Epoche am mächtigsten ergriffen werden. Zeitkündiger sind aber meistens auch Zukunftskündiger; sie empfinden vorahnend das kaum erst vernehmbar werdende Geriesel der herannahenden Fluth, wenn andere Geister ihre Zeit noch tief im Stadium der Ebbe glauben. Der Weltschmerz gehört zum Gepräge der Zeit — ja! aber auch der Drang, sich von ihm zu befreien, macht sich mehr und mehr als ein Zeichen unserer Tage geltend. Die Schlange Zeit will sich schälen, und wenn die abgerungene Haut im Sande liegen wird, werden wir auch den Weltschmerz überwunden haben.

Unter den heutigen dichterischen Zeit- und Zukunftskündigern ist einer der allerberufensten Adolf Friedrich Graf von Schack. Seine Dichtungen leihen dem modernen Weltschmerze einen typischen Ausdruck, aber sie ringen sich, ganz parallel dem Zuge der Zeit, aus der Negation zur Position, aus der dunklen weltschmerzlichen Sehnsucht nach

Licht und Glück zu einem höheren Standpunkte empor, auf dem diese Sehnsucht schließlich als abgethan erscheint; denn neben den Gedanken des Weltschmerzes — richtiger über ihn — stellt die Schacksche Dichtung einen zweiten Gedanken: sie verklärt den Weltschmerz optimistisch in eine allumfassende Liebe, in Humanität und hoffendes Vorahnen einer besseren Zukunft des Menschengeschlechts. Ganze Schöpfungen Schacks, gerade seine bedeutendsten, beschäftigen sich ausschließlich mit der Einheit dieser beiden Gedanken — so die „Weihgesänge", so die „Nächte des Orients", so „Memnon", so in gewissem Sinne auch „Heliodor".

Dies in Kürze über den Weltschmerz und seine optimistische Verklärung in der Schackschen Dichtung!

Und neben dem hiermit angedeuteten Grundzuge springt ein weiteres Merkmal in der dichterischen Physiognomie Schacks ins Auge: ein gewisser unstäter Eklektizismus, der bei allen Zeiten und Völkern in die Schule geht, bei allen Dichtern und Denkern seine Anleihen macht und den man wohl am richtigsten als einen romantischen bezeichnet; denn Schack hat mit den Romantikern — nicht gerade zu seinem Vortheil — eine wahre Universalität der Stoff- und Formenwelt gemein; er studirt die poetischen Werke aller Epochen und aller Nationen und folgt in großer Bestimmbarkeit seinen Vorbildern in den verschiedensten Bahnen. Seine „Gesammelten Werke" (1883) weisen im Ton des Vortrages, wie in der Mannigfaltigkeit der in Anwendung gebrachten Dichtungsgattungen eine bunte Musterkarte der Strebeziele wie des Geschmackes auf: seine Poesie schreitet mit

Vorliebe auf dem Kothurn des Gedankens einher; ihr ist das os magna sonaturum in vollem Maße eigen; ebenso häufig jedoch schwingt sie die Geißel einer überlegenen Satire; die Positur des Kampfes ist ihre natürliche Positur, aber das Lächeln der Ironie steht ihr gerade so gut zu Gesicht wie die Falte des philosophischen Denkens; sie verleugnet nirgends ihre ausgesprochene Sympathie für das kosmisch beleuchtete Natur- und Landschaftsgemälde und den breiteren Wurf des Zeit- und Situationsbildes, allein Humor und Komik sind ihr nicht minder geläufig wie Ernst und Tragik. Ein auch nur flüchtiger Blick auf Schacks Werke bestätigt die Wahrheit des Behaupteten: Erheben sich die „Nächte des Orients" und die „Weihgesänge" — um nur einige Beispiele anzuführen — zu prophetischem Schwunge und einer erhabenen Größe der Weltanschauung, so ergehen sich „Durch alle Wetter" und „Ebenbürtig" in einem oft tollen Humor und muthwilliger Laune; zeigen uns „Lothar" und „Heliodor" im ganzen ein düsteres melancholisches Gesicht, so schlagen „Der Kaiserbote" und „Cancan" einen maliziösen, sarkastischen Ton an.

Die Vielheit der hier wirksamen Farben verleiht der Schackschen Dichtung überall das Gepräge des Eklektischen. Aber wie in ihr neben dem Gedanken des Weltschmerzes als Korrektiv der Gedanke der Humanität und eines hoffenden Ausblicks in die Zukunft des Menschengeschlechts steht, so neben dem Eklektizismus, nicht minder ausgleichend und versöhnend, das Prinzip des Modernen und das des Nationalen. Schack fühlt sich mit Entschiedenheit als modernen Menschen; er steht mit

seinem ganzen Schaffen mitten in der Kulturarbeit unserer Tage und spiegelt die geistigen, künstlerischen, politischen und sozialen Interessen und Aufgaben unserer Zeit bewußt in seinem Dichten wieder, und zwar in der Art, daß sein eklektisch errungenes Besitzthum, diese Summe des Nachempfundenen und Nachgedachten aus den Werken der erlesenen Geister aller Litteraturen, im Lichte seines modernen Fühlens eine individuelle Prägung gewinnt. Fühlt er sich aber als modernen Menschen, so fühlt er sich auch in jedem Pulsschlage als Deutschen. Wie er nicht satt wurde, die zum Theil selbstverschuldete Schmach und Erniedrigung des früheren Deutschland zu verspotten und zu geißeln, so kann er sich nicht genug thun im Lobe und in der Verherrlichung unserer neuen und neuesten deutschen Errungenschaften. Die treue Anhänglichkeit an Deutschland, der unerschütterliche Glaube an die große geschichtliche Sendung des Germanenthums spricht, verhüllt oder offen, aus den meisten seiner Schöpfungen; bildet doch der nationale Gedanke schon in den lyrischen Anfängen Schacks einen der Grundtöne, um später im „Lothar", den politischen Lustspielen und den „Nächten des Orients" sich zur dominirenden Idee aufzuschwingen. Schack prägt diesen nationalen Gehalt in seinen Dichtungen so eigenartig aus, daß auch hierin — neben dem Momente des Modernen — ein kräftiges Gegengewicht gegen den eklektischen Charakter seiner Schöpfungen nicht zu verkennen ist.

Ich rekapitulire: zwei Grundzüge sind es, die in der Schackschen Dichtung in die Erscheinung treten: der versöhnte Weltschmerz und der überwundene Eklektizismus;

wie der Weltschmerz in Schack von einer optimistischen Weltanschauung, so wird in ihm der Eklektizismus von dem Prinzip des Modernen und dem des Nationalen verschlungen. — —

Die Werke des Grafen Schack lassen sich ihrem Wesen nach am zwanglosesten und übersichtlichsten in vier Gruppen zerlegen, zunächst in spanisch-arabische und indisch-persische wissenschaftliche Studien und Übersetzungen, sodann in Lyrik, ferner in komische und ernste Epik, endlich in politisch-satirische und eigentliche Dramatik, wobei zu bemerken ist, daß die Chronologie der einzelnen Schöpfungen, wenn man den Moment ihrer Entstehung ins Auge faßt, eine fast durchweg unsichere und schwankende ist, da der rastlos schaffende Autor seine Erzeugnisse meistens erst jahrelang nach ihrer Geburt der Oeffentlichkeit übergab, wie beispielsweise das politische Lustspiel „Der Kaiserbote" vermuthlich gleich nach dem Revolutionsjahre 1848 entstanden ist, während es erst 1873 das Licht der Presse und des Buchladens erblickte.

Ein noch junger Cavalier von kaum dreißig Jahren, führte Schack sich durch sein dreibändiges Werk „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien" (1845 bis 1846) in die Litteratur ein. Man war überrascht — man war verwundert. Ein unter den schroffen Vorurtheilen und lebemännischen Gewohnheiten seines Standes aufgewachsener mecklenburgischer Edelmann — er war am 2. August des Jahres 1815 zu Schwerin geboren — zeigte in so jugendlichem Alter die moralische Kraft und geistige Conzentration, ein umfangreiches Werk wissenschaftlicher Natur zustande zu bringen. Die

bloße Kunde hiervon erweckte ein den Verfasser ehrendes Erstaunen. Das Werk selbst aber, das strenge Forschung mit glänzender Darstellung verband, erhöhte dieses Erstaunen noch um ein erhebliches. Und das mit vollem Recht! Denn die „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien", welcher 1854 ein Band „Nachträge" folgte, beschreitet mit großem Wagemuth ein von der deutschen Wissenschaft bis dahin wenig kultivirtes Gebiet und erledigt sich ihrer Aufgabe mit einer erschöpfenden Weite des Umblickes und seltener kritischer Schärfe und Sicherheit in der Beurtheilung der einzelnen Werke. Ich muß mir ein Eingehen in die Details dieser rein wissenschaftlichen Hervorbringung hier versagen.

Fast gleichzeitig mit dieser Erstlingspublikation Schacks erschien sein „Spanisches Theater" (1845), welches uns in seinen zwei Bänden eine Reihe trefflicher Uebersetzungen aus den dramatischen Dichtern der Spanier bietet, während sein viel späteres ebenfalls zweibändiges Werk „Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien" (1865) ein weitgreifendes kulturgeschichtliches Gemälde vom Volke Muhammeds entwirft. Bei dem großen Mangel an Vorarbeiten ist das Verdienst besonders dieses letzteren Buches doppelt hoch anzuschlagen, lag doch nicht nur die Kunst- und Litteraturgeschichte der Araber in Spanien, sondern auch ihre politische Geschichte sehr im Argen, bis der große holländische Orientalist Dozy dem Uebel einigermaßen abhalf, indem er die arabischen Geschichtsschreiber im Originaltext edirte und die Geschichte Spaniens unter den Arabern kritisch behandelte. Schack

steht, was die politische Geschichte betrifft, in seiner „Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien“ zwar auf den Schultern Dozys, aber in Betreff des Hauptgegenstandes seines Werkes stellt er sich völlig auf eigene Studien: wiederholtes Reisen und längeres Verweilen in Spanien und Italien versetzte ihn in die Lage, eingehende Untersuchungen kunst- und litterargeschichtlicher Natur auf der pyrenäischen Halbinsel zu unternehmen und unmittelbar aus den Quellen zu schöpfen. Nur diese persönliche Kenntnißnahme von Land und Leuten, Kultur und Sitten des südlichen Europas und des Morgenlandes und ihre stetige Wiederholung — Schack war später als Kammerherr und Legationsrath des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin aufs neue nach Spanien, Italien und Konstantinopel gekommen — nur sie, verbunden mit fortgesetzten Studien der einschlägigen Litteraturen, konnte unsern Autor in den Stand setzen, Werke von so großem wissenschaftlichem Werthe und zugleich so lebensvoller Darstellungsform zu schaffen. Diese lebensvolle Darstellungsform tritt aber vielleicht am glänzendsten in dem Abschnitte über die Poesie der Araber vor Muhammed hervor, eine Epoche, die bekanntlich Erzeugnisse gezeitigt hat, welche die späteren arabischen Dichtungen weit hinter sich läßt. Schacks Schilderung des prachterfüllten, farben- und gestaltenreichen Lebens und Schaffens der Araber in Spanien und Sizilien erweist sich als eben so lichtvoll in der Anordnung und Gruppirung des Gesammtstoffes wie fesselnd und individuell belebt in der Formung des Einzelnen, und die Auswahl von Uebersetzungsproben, die

sich daran schließt, trägt zur Veranschaulichung des Gegenstandes ungemein viel bei.

Unseres Autors Hauptleistungen auf dem Gebiete der orientalischen Litteraturkunde und der Uebersetzungskunst sind aber neben dem mit Emanuel Geibel herausgegebenen „Romanzero der Spanier und Portugiesen“ (1860) die metrische Uebertragung der „Heldensagen des Firdusi“ (1851) und die „Epischen Dichtungen aus dem Persischen des Firdusi“ (2 Bd. 1863), Nachdichtungen, die uns tief in das eigenartige Leben des Orients einführen und in denen die wunderbare Einheit von Naivetät und Pathos, von unbefangener Lebensfreudigkeit und tiefgründiger Weisheit, die den großen persischen Sänger charakterisirt, eine meisterhafte Wiedergabe findet; gemeinsam mit den „Stimmen vom Ganges“ (1856) bekunden sie eine vollendete Kraft der Nachempfindung. Das letzterwähnte Werk besteht in einer Auswahl und Bearbeitung charakteristischer Legenden, die zum größten Theil den Parunas, jenen großartigen theosophischen Dichtungen entlehnt sind, in denen die Inder ihre Götter, den Wischnu voran, besangen und die in ihren Grundideen, in der Verneinung des Willens zum Leben, der Weltflucht und der pantheistischen Auffassung des Alls, sich vielfach mit den Anschauungen der Buddhisten begegnen; sie erschließen uns die ganze bezaubernde Romantik des Ostens und eröffnen uns, oft mit bestrickender Grazie, oft mit tiefem Ernst die interessantesten Einblicke in die Welt der Inder, in ihre Lebensgewohnheiten, ihre Gott- und Weltanschauung, ihr staatliches und gesellschaftliches Leben.

Ich habe nur noch der Uebertragungen der anmuthigen „Strophen des Omar Chijam" (1878) zu erwähnen, welche den Leser wie eine Vorausverkündigung des zwei Jahrhunderte nach diesem Dichter ins Leben tretenden Hafis gemahnen, um damit meine Uebersicht über die exotischen Studien und Nachdichtungen Schacks abzuschließen und mich nunmehr seinen Originalschöpfungen zuzuwenden.

Zunächst ein Blick auf die Schacksche Lyrik! Es kommen hier die Sammlungen „Gedichte" (1866), „Weihgesänge" (1878) und „Lotosblätter" (1882) in Betracht, welche fast durchgängig jenen Geist einer schönen Idealität athmen, der in unserer Litteraturgeschichte durch die Namen Schiller, Hölderlin und Platen bezeichnet wird. Die Lyrik Schacks hat den Weitblick in Geschichte und Welt, den Tiefblick in das Herz des Menschen und der Natur. Schacks rein menschliche Seite, seine pantheistische Weltanschauung und vorwiegend pathetische Gefühlsrichtung, kommt in diesen subjektiven Dichtungen natürlich am schlagendsten zum Austrag, und nach dieser Richtung hin sind ihnen unter seinen gesammten übrigen Erzeugnissen nur die „Nächte des Orients" und „Heliodor" an die Seite zu stellen; sie sind meistens von einem gewissen priesterlichen Pathos erfüllt, haben ein ausgesprochen kosmopolitisches Gepräge und das glühende Colorit des Südens bei nahezu völliger Abwesenheit didaktischer Elemente. Schacks immer geschmackvoll gebauete Strophen, die bald die marmor-schöne Plastik Platens, bald den farbenprächtigen Glanz Freiligraths bekunden, erheben sich — und dies gilt besonders

von den „Weihgesängen“ — in begeisterter Propaganda für die modernen Wissenschaften zu einem den Fortschritt des Jahrhunderts feiernden Hymnenschwunge, der einen entschieden großen Zug hat. Vielfach vom ganzen Jammer der Menschheit erfüllt, versenken sie sich in die Betrachtung der Natur und der Weltgeschichte und lesen aus beiden sich die tröstliche Ueberzeugung heraus, daß, wie Schack dies im Nachwort zu den „Nächten des Orients“ ausdrücklich betont, das Paradies der Menschheit kein vergangenes, sondern ein Paradies der Zukunft sei. Dieser sich aus dem Weltschmerz siegreich losringende freudige Optimismus, der oft genug mit begeisterter Vaterlandsliebe zusammenklingt und, wie oben dargelegt, einen Grundzug der Schackschen Dichtung bildet, tritt im Gesammtbilde des Poeten kaum irgendwo so markant hervor wie in seiner Lyrik.

Nach dem Gesagten leuchtet ein, daß die Lyrik im engern Sinne des Wortes, das sangbare Lied, in dem sich ein rein privates Empfinden austönt, in der Poesie Schacks kaum einen Platz findet. Eine dem Persönlichen abholde, mehr auf das Weltganze gerichtete Reflexion überwiegt in ihr das bloß Gefühlsmäßige.

Und die Schacksche Epik? Sie zeigt eine sehr bewegte Linie, die unruhige Linie des Tastens und Sichversuchens nach allen Richtungen der Gattung hin. Da ist zunächst eine Sammlung von zehn kleinern episch-lyrischen Jugenddichtungen, Novellen in Versen unter dem Titel: „Episoden“ (1869), in denen das erotische Element das gemeinsame Band bildet. Wie das epische Schaffen Schacks im großen, so gewähren die „Epi-

soden“ im kleinen das Bild des Schweifens in alle Zonen und Zeiten, des Schwelgens in allen Formen und Farben: Griechenland, Italien, Deutschland, der Orient und das Wolkenkukuksheim eines märchenhaften Luftreichs — das sind die Stätten, in welche uns der episch-lyrische Pegasus Schacks trägt, bald im pathetischen Kothurnschritt des Trochäus, bald im gemächlichen Tempo des Jambus, hier im schlichten Gewande reimlos aufmarschirender Verszeilen, dort im saumnachschleppenden Prachtgewande stolzer ottave rime. Inhaltlich bieten die „Episoden“ in ihren wechselnden Motiven viel des Interessanten. Mag uns der Dichter in „Giorgone“ und „Laïs“ den Sieg der entsagenden Liebe über sich selbst, hier in einer weiblichen, dort in einer männlichen Seele, schildern, mag er uns in „Glycera“ die Glut leidenschaftlicher Eifersucht und ihre endliche Beschämung durch ein edles Herz, in „Stefano“ aber die ausdauernde Beharrlichkeit einer starken Mannesliebe im Kampfe mit starrem Mädchentrotze dichterisch zur Anschauung bringen, mag er in „Dandalo“ und in „Fiordispina“ den freudigen Opfermuth im Dienste des Vaterlandes verherrlichen, in „Ubaldo Lapo“ aber ein rührendes Bild der Verehrung des Schülers gegenüber seinem Meister entwerfen, mag er im „Flüchtling von Damaskus“ das historische Trauerspiel vom Untergange des Omajjadengeschlechtes und der wunderbaren Rettung Abdurrhamans an uns vorüberführen oder endlich in dem Märchen „Der Regenbogenprinz“ eine schneidige Satire auf die Leerheit und Lächerlichkeit des modernen Hoflebens in Scene setzen — immer in diesen „Episoden‘

wird ein eigenartiger und fein pointirter Gehalt in ansprechenden Formen ausgestaltet, immer werden uns in ihnen Gaben eines echten Dichtergeistes dargeboten. Nur in der tragischen Liebesgeschichte „Rosa", welche Spuren einer unreifen Jugendarbeit an der Stirn trägt, schläft unser Homer. Das Motiv ist barok, die Ausführung sensationell und der Eindruck des Ganzen der des jugendlich Forcirten und Ueberschraubten.

Durchaus als ein Jugendprodukt kennzeichnet sich auch die Dichtung „Lothar" (1872), die, wie die „Episoden", ein streng episches Gefüge entbehren läßt und stark mit lyrischen Elementen durchsetzt ist. Das Schattenhafte der Charaktere und Situationen, das Blasse in den Ansichten von Welt und Leuten, die gar zu allgemeine und abstrakte Begeisterung für Menschheit und Vaterland, all dies läßt männliche Reife und gesättigte Realität oft peinlich vermissen. Es ist wahr, das ehrliche und rückhaltlose Eintreten für die Ideale der Freiheit und Aufklärung, welche den ethischen Grundton der Dichtung bildet, macht unserm obotritischen Romanzier, der sich von den mittelalterlich feudalen Anschauungen seines bevorrechteten Standes so freimüthig lossagt, alle Ehre — aber das politische und soziale Glaubensbekenntniß Lothars entbehrt doch zu sehr der kernigen Conzentration und konkreten Sachlichkeit, um den Leser wahrhaft packen und fesseln, erschüttern und ergreifen zu können. Der Held, dessen Jugendgeschichte uns umständlich erzählt wird, ist der Sohn eines deutschen Edelmanns, welcher Letztere unter York und Blücher gegen den ersten Napoleon gefochten. Lothar wendet sich als

Heidelberger Student und Burschenschafter nach einem Duell mit einem adelsstolzen Junker ins Ausland und tritt dort, mit den Waffen in der Hand, überall für die Befreiung der Völker von Tyrannei und Unterdrückung ein, zunächst in Spanien, der Lieblingsstätte der Schack-schen Poesie, wo er schwer verwundet wird, dann in Afrika, wo er in die Gewalt der Mauren, darauf in Griechenland, wo er bei Missolunghi in türkische Gefangenschaft geräth, um aus dieser durch Adele, seine Jugendgeliebte, wunderbar befreit zu werden und alsdann mit seiner Retterin nach Deutschland zurückzukehren. Die in vier- und fünffüßigen gereimten Jamben abgefaßte Dichtung klingt in einer begeisterten Verherrlichung des deutschen Vaterlandes stimmungsvoll aus und zeigt uns am Schlusse den Helden in treuem Beharren auf dem Standpunkte der Ideale seiner Jugend.

„Lothar" ist, wie die meisten anderen Schackschen Dichtungen auch, seinem Hauptinhalte nach eine Frucht der ausgedehnten Reisen, die der Dichter von Jugend auf so zahlreich unternommen und noch heute alljährlich zu unternehmen pflegt. „Ich schrieb ihn zum größten Theil", heißt es in der Widmung des „Lothar" an Ferdinand Gregorovius, „angesichts der Gegenden, durch welche ich meinen Helden führe, unter den Palmen und Zelten Syriens und auf dem Dache des lateinischen Klosters zu Jerusalem, an den Ufern des Quadalquivir und auf der herrlichen, über den Abgrund hängenden Alameda von Ronda, auf einer Nilbarke und inmitten der ungeheueren Trümmer des hundertthorigen Theben!" Die frische Art, wie „Lothar" entstanden, sein theilweises Wachsen und

Erblühen unmittelbar aus dem Boden des wirklichen Lebens, ist der Dichtung aufs erfreulichste zugute gekommen; denn gerade diejenigen ihrer Bestandtheile, welche auf vom Dichter Selbstgeschautes und Erlebtes zurückzuführen sind, die glänzenden Natur- und Landschaftsbilder, die prächtigen Städte- und Völkergemälde, die uns hier entrollt werden, gerade sie gehören zu den schönsten Stellen dieses unter allen Schöpfungen Schacks vielleicht lebensvollsten, wenn auch keineswegs zu epischer Kraft und Conzision durchdrungenen Gedichtes.

Etwa auf der gleichen Kunsthöhe wie „Lothar" stehen die Romane in Versen „Durch alle Wetter" (1870) und „Ebenbürtig" (1876), welche in ihren oft mit barocken Reimen buntgeschmückten ottave rime zwar romanhafte Vorgänge schildern, in die leicht hingeworfene Erzählung aber ein vielfarbig schillerndes Mosaik behend und zwanglos hineinflechten, ein Mosaik von eigenen Erlebnissen und Lebensanschauungen des Dichters, von Reflexionen und Einschaltungen ernsthafter und schalkhafter, satirischer und phantastischer Art. Die geschickt nachgebildeten Muster Schacks sind hier die italienischen Epiker Pulci, Ariost und Berni, an welche sich bekanntlich auch Lord Byron in seinem „Don Juan" anlehnt. Oder schöpfte Schack seine Anregungen nur aus der indirekten Quelle des brittischen Dichterhelden? Die übermüthige Phantastik dieses Genres, die ihre üppigen Ranken um alles Mögliche und Unmögliche schlingt, um Himmel, Erde und Unterwelt, die sonderbare Marotte dieser Dichtungsart, alles das, worauf es ihr eigentlich ankommt, scheinbar

nur nebenbei zu sagen und diesem Nebenbei noch ein anderes Nebenbei und immer noch eines zuzugesellen und so die Hauptsache, die epische Handlung und die handelnden Charaktere, momentan aus den Augen zu verlieren — diese Phantastik, die eigentlich der ärgste Widerpart aller strengen Kunstform ist, sie ist natürlich nicht nach jedermanns Geschmack, auch nicht — ich gestehe es — nach meinem. Aber was schließlich auch den ästhetischen Rigoristen, wofern er ein Mann des Fortschrittes und der Aufklärung ist, mit diesen Schackschen Dichtungen versöhnen muß, das ist die Gesinnung, die in ihnen lebt. Ist das ein Edelmann von Gottes Gnaden, dieser Adolf Friedrich von Schack! Ja, wahrlich von Gottes und nicht von Standes- oder Geburtsgnaden! Wie er in „Durch alle Wetter" eine Parodie unserer Sensationsromane liefert und moderne Schäden und Mißstände sozialer und anderer Art geißelt, so bietet er in „Ebenbürtig" seinen eigenen Standesgenossen unerschrocken die Stirn und reißt diesen Rittern des blinden Vorurtheils und der gedankenlosen Tradition rücksichtslos die seidene Maske vom Gesicht. Den „Fürsten, Grafen und Baronen" unserer Tage ruft er im ersten Buche von „Ebenbürtig" freimüthig zu:

Die heut'ge Welt, ich sage das Euch nüchtern,
Geht über euch und eure Junkerei
Zur Tagesordnung über: Pferdezüchtern
Und Sportsmen legt sie noch das Recht nicht bei,
Das Haupt so stolz zu heben, nein, fragt schüchtern,
Wo denn Eu'r Titel zu dem Anspruch sei
Und weist Euch auf den Adel alter Tage —
Hört Ihr davon, es dünkt Euch eine Sage.

Und wie die Dichtung in ihren hervorstechenden Einzelheiten, in ihren Reflexionen und allen Zuthaten des äußeren Schmuckes ihren Stachel gegen die Thorheiten der vornehmen Gesellschaft richtet, so auch in dem Kern der Handlung: Ein ahnenstolzer Fürst sieht das Schicksal über sich verhängt, daß seine sämmtlichen Nachkommen bürgerliche Ehen schließen; ihn selbst nöthigen die Verhältnisse, eine Gouvernante an den Altar zu führen; sein Diener aber heiratet eine alte ungarische Fürstin. Das ist alles bald mit ergötzlichem Humor, bald mit beißender Satire geschildert, und in dem Ganzen feiert eine heitere Humanität, eine göttliche Ironie wahre Feste des Triumphes.

Haben die satirischen Romane „Durch alle Wetter" und „Ebenbürtig" eine soziale Tendenz, so nehmen die „Nächte des Orients oder Die Weltalter" (1874) einen philosophischen Aufschwung. Ist dort ein realistischer, in Humor, Satire und Ironie den alltäglichen Dingen zugewandter Zug vorherrschend, so begegnen wir hier einer durchweg idealistischen Haltung, die nur mit den großen Schicksalen der Menschheit rechnet. In den „Nächten des Orients", welche sich der verschiedensten Metra bedienen, pulsirt das Blut einer subjektivsten Lyrik, obwohl sie sich in eine Art episch-didaktisches Gewand kleiden. Wir haben hier ein geschichtsphilosophisches Gedicht von glänzendem Colorit vor uns, das nach den höchsten Gedankenzielen strebt. Der Dichter wendet sich anfänglich mißmuthig von seiner Zeit ab; er glaubt mit den vergangenen Geschichtsperioden das Heil der Menschheit versunken, findet aber nach langen pessimistischen

Gedankengängen seinem Räthsel endlich doch die optimistische Lösung. Liegt diese Lösung in der Dichtung selbst auch schon klar ausgesprochen, so interpretirt Schack in dem bereits oben erwähnten Nachworte zur zweiten Auflage dieselbe ausdrücklich folgendermaßen: „Der Mensch", sagt er dort, „ist nicht von einem ursprünglich reinen und glücklichen Zustande später entartet, hat sich vielmehr im Laufe unzählbarer Jahrtausende allmählich aus thierischer Rohheit erhoben und steigt zu immer höherer Entwickelung auf; nicht in der Vergangenheit liegt das goldene Zeitalter, sondern in der Zukunft." Wer glaubt hier nicht einen der Hauptsätze der Darwinschen Entwickelungslehre zu hören? Und in der That, das Programm der modernen Naturwissenschaft findet hier seine poetische Anwendung. Es ist eine in jedem Sinne moderne Ansicht von der Welt und den Dingen, die, dichterisch verklärt und vertieft, aus dieser großartigen Schöpfung zu uns spricht; überdies gelangen in ihr die beiden hervorragendsten Eigenschaften des Schack-schen Talents am ungebrochensten zum Ausdruck, seine große Gabe für stimmungsvolle Landschaftsmalerei und der tiefe metaphysische Zug seines Wesens. Ich kann mir nicht versagen, zum Verständniß der Dichtung die Handlung und den Gedankengang derselben hier kurz zu skizziren.

Zur Zeit des vatikanischen Conzils begiebt sich der Dichter europamüde nach Arabien. Begleitet von zwei jungen Eingeborenen, durchreitet er die Wüste und sieht den blutigen Kämpfen der arabischen Horden, welche das Land durchziehen, unfreiwillig zu. „Thor" nennt er sich,

weil er „bei Söhnen der Natur" den Frieden gesucht. Unter den Ruinen der Wüste gesellt sich ein Greis zu ihm, der sich Hadschi Ali nennt und von dem Bewußtsein der Erbärmlichkeit alles Irdischen tief erfüllt ist. Dieser führt ein wunderkräftiges Elixir mit sich, von dem er sagt:

Wer einen Tropfen kostet von dem Saft,
Aufthun vor dem sich wie durch Zauberkraft
Die Pforten der Vergangenheit,
Und wählen darf er nur die Zeit,
Die er als Gegenwart erblicken will.

Der Dichter trinkt — er fällt in tiefen Schlaf, und die frühe Vorzeit, da Mensch und Thier in ihrem Wesen kaum geschieden, steht vor ihm. Schaudernd erwacht er, um fortan mit dem Greise gemeinsam zu wandern. Die Erscheinung seines geheimnißvollen Begleiters wandelt sich plötzlich: er ist wie ein Prophet geworden. Sie gelangen nach Persien. Hier gedenkt der Dichter der Arier und ihres Lichtkultus. Er trinkt abermals von dem Elixir — und lebt in den Zeiten der Sternenanbetung; er ist in einem Pfahldorfe und Knecht eines Häuptlings. Menschenopfern wohnt er bei und ist Zeuge aller Gräuelthaten des Heidenthums. Nachdem er aus seinem Schlafe erwacht, ziehen sie weiter, nach Indien. Ali entwirft ein düsteres Bild vom Leben der Phönizier, Babylonier, Assyrer, Aegypter und Israeliten. Sie kommen nach Kaschmir. Hier sieht der Dichter im Traum die Größe Griechenlands, das prächtige Zeitalter des Perikles. Aber er ist Sklave eines vornehmen Atheners — die Schönheit findet er wohl im alten Hellas aber

die Freiheit nicht. Enttäuscht setzt er mit seinem Begleiter die Wanderung fort, aber nirgends auf seinem Wanderzuge, weder in den sich immer wiederholenden Traumbildern noch in den geschichtsphilosophen Betrachtungen Alis, findet er das sehnsüchtig gesuchte, menschenbeglückende Zeitalter. Nicht das alte Indien mit seinem Glauben an das alles versöhnende Nirvana, nicht die Periode der Völkerwanderung, nicht die des ersten Christenthums, nicht die Zeiten des Mittelalters, der Humanisten und der Renaissance, der Reformation und der Revolution können seine Sehnsucht stillen. Denn was findet er? Dort Irrglauben, Blutvergießen, Ungeist, Askese und Fanatismus, hier blöde Romantik, Knechtung der Hörigen, Aberglauben, Scholastik, Intoleranz, Hexenprozesse und Inquisition — überall aber den Götzendienst der Eigenliebe und des Wahnes. Und dennoch ist er der Meinung:

„Aufwärts, ja aufwärts geht der Menschheit Gang, —
Ob sich ihr Pfad auch krümmt und windet,
Ja, ob er auch jahrhundertlang
In dunkle Abgrundtiefen schwindet,
Nach oben wieder reißt sie doch ihr Drang."

Ali läßt jetzt die Maske fallen: er ist ein alter Magier, der, gleich dem Dichter das Wahre suchend, alle Zeiten durchpilgert hat. Seine düstere Welt- und Lebensanschauung war nur eine angebliche; er selbst kämpfte bisher noch mit dem Zweifel und wollte den Dichter aus eigener Kraft zur Erkenntniß des Wahren durchdringen lassen. Lange zwischen Verzweiflung und Hoffnung schwankend, schwingt er sich schließlich zur Verkündigung einer Zukunft auf, die alle Ideale verwirklichen wird.

Die Palme, so prophezeiet er, wird dereinst den Menschen schmücken,

„— — — — — — wenn zum Siege
Zuletzt die eig'ne Kraft ihn trägt.
Wohl langsam war sein Gang, doch als ein Tag
Zählt ein Jahrtausend in der Weltgeschichte.
— — Das Eine halte fest Dein Herz:
Er schreitet mählich sonnenwärts,
Und immer reiner wird der Quell
Des Göttlichen ihm, immer klarer fließen,
Wenn neue Himmel sich ihm hell
Mit den Jahrhunderten erschließen.

Der Dichter kehrt nach Europa heim. Hat er dieses zur Zeit des Conzils verlassen, so wendet er sich in den Tagen der Aufrichtung des deutschen Reiches dahin zurück. Mit einer farbenprächtigen Vision, welche uns das Bild der Zukunft vor Augen stellt, und einer begeisterten Apostrophe an Deutschland schließt die Dichtung großartig ab:

Mein Deutschland! Schütze Du mit mächt'gem Schild
Freiheit und Recht, und schwinge hoch die Fahne,
Wenn es den Kampf mit altverjährtem Wahne
Für unsre höchsten Güter gilt!
Den finstern Nachtgeist, der im Vatikane
Noch brütet seine argen Plane,
Scheuch in sein dunkles Reich, daß frei
Vom gift'gen Qualm die Luft für immer sei,
Und sich im Lichte sonnen die Nationen!
Dann lege nieder deine Siegeskronen
Und flicht ums Haupt des Friedens Oelzweigkranz!
Aufsteigen wird im morgenrothen Glanz
Durch Dich ein neues Weltenjahr,
Wo an der Liebe heiligem Altar
Die Völker alle sich zum Bruderbund
Die Hände reichen! — — —

Schacks Weltanschauung liegt in den traum- und märchenhaften und doch von einem so bedeutenden Gedankengehalte erfüllten „Nächten des Orients" klar zutage. Seine Muse zeigt hier, wie der Januskopf, ein doppeltes Gesicht: das eine blickt weltschmerzlich in die Vergangenheit, das andere weltfreudig in die Zukunft; sie stellt sich überdies mit Entschiedenheit auf den Standpunkt der modernen Wissenschaft und bekundet ein spezifisch deutschnationales Pathos und eine durchaus freiheitliche Tendenz.

Nicht uninteressant ist es, einen Vergleich zu ziehen zwischen dem „Lothar" und den „Nächten des Orients" in Bezug auf den freiheitlichen Gedanken, der in beiden lebt. Welch ein unendlicher Fortschritt in dieser Beziehung von jenem zu diesem! Lothar will, um mit Hamlet zu sprechen, die aus den Fugen gerathene Welt mit seinem elementaren Freiheitsenthusiasmus gewaltsam wieder einrenken. Die „Nächte des Orients" erwarten dagegen die Verwirklichung der höchsten und heiligsten Ideale allein von dem ruhigen, gesetzmäßigen Werdegange der Geschichte der Menschheit. Dort expektorirt sich der Jüngling Schack in allgemeinen, oft willkürlichen Betrachtungen über Freiheit und Erdenloos; hier legt der gereifte Mann sein metaphysisches und ethisches Glaubensbekenntniß in einer grandiosen Gedankensymphonie geschichtsphilosophisch dar.

Zeigte sich uns die erzählende Kunst Schacks in seinen bisher gewürdigten Dichtungen im wesentlichen von der subjektiven Seite, brachte sie es in ihnen nirgends zu wirklichen epischen Gebilden, so besitzen wir in den

„Plejaden" (1881) eine Schöpfung von rein objektivem und entschieden epischem Gepräge. Streng genommen, begegnen wir bei Schack nur diesem einzigen Epos reiner Form und großen Stils.

Das Griechenland der Perserkriege wird uns hier al fresco mit der ganzen Gluth südlicher Farbengebung zur Anschauung gebracht. Groß und frei wogen in gewaltiger Bewegung die Massen; plastisch und scharf umrissen treten die einzelnen Gestalten aus dem Rahmen der in schwungsvollen fünffüßigen Trochäen einherschreitenden Dichtung hervor, und mitten aus dem lebensvollen Kriegsgemälde heraus, von dessen Hintergrund sich die Schlacht bei Salamis schrecklich schön abhebt, grüßt uns das zartuntermalte Bild der Liebe des Heldenjünglings Kallias zu der schönen Arete. Die „Plejaden" zeigen uns den Dichter auf der Höhe seiner Kunst. Zusammen mit den „Nächten des Orients" und dem später zu beleuchtenden „Heliodor" bilden sie den Gipfel seines künstlerischen Leistens. Mit welcher vollendeten Kraft der Schilderung tritt uns Sitte und Leben des alten Persiens in den „Plejaden" entgegen, jenes Persiens, das eine Hauptpflanzstätte asiatischer Kultur war! Hier zeigt sich in unserm Schack der tiefgelehrte Kenner orientalischer Sitten- und Völkergeschichte von seiner glänzendsten Seite. Und wie fein versteht er die Charaktere zu zeichnen und zu gruppiren: Allen voran leuchten der edle Jüngling Kallias und seine anmuthige Geliebte Arete, mit welch Letzterer die üppige Orientalin Roxane aufs glücklichste kontrastirt. Sodann Phanor, dieser Typus antiker Bürgertreue, Themistokles, der große Feldherr,

Aeschylos, der geniale Tragödiendichter, Dymas, der engherzige Partikularist, Narbazenes, der genußsüchtige Höfling — wahrlich eine Reihe realistisch gezeichneter und doch in eine ideale Sphäre gehobener Charaktere, die der Dichtung zum höchsten Schmucke gereicht! Ein besonderer Reiz der „Plejaden", der freilich mit der ästhetischen Werthmessung nichts zu thun hat, liegt für den deutschpatriotischen Leser endlich in der unabweisbar sich aufdrängende Parallele zwischen den hier so eindrucksvoll geschilderten Perserkriegen und dem deutsch-französischen Kriege von 1870 und 1871. Bietet das antike Griechenland in Waffen, jene vielleicht großartigste aller nationalen Erhebungen gegen Knechtschaft und Barbarismus, von welcher die Geschichte überhaupt berichtet, schon an sich eine Fülle von Vergleichspunkten mit unsern eigenen Thaten im großen Jahre der Schilderhebung gegen Frankreich, so tritt dies in der glanzvollen Behandlung, welche der Stoff in der vorliegenden Dichtung gefunden, in so markanter Weise hervor, daß die Vermuthung nicht fern liegt, Schack habe diese Parallele beabsichtigt und wolle uns in den „Plejaden" ein Bild unserer eigenen ruhmvollen Waffenthaten vor Augen stellen. Aber sei dem, wie ihm wolle, wir besitzen in den „Plejaden" eine Dichtung von unvergänglichem Werthe, die viel mehr gekannt sein sollte, als dies der Fall ist.

In jüngster Zeit hat Schack den bisher besprochenen älteren epischen Hervorbringungen zwei neue Publikationen dieses Genres hinzugefügt, die Sammlung kleinerer Dichtungen „Tag- und Nachtstücke" (1885) und „Memnon" (1886).

Was zunächst die „Tag- und Nachtstücke" betrifft, so tritt der romantische Eklektizismus Schacks, von dem ich in der Einleitung sprach, in den hier zusammengestellten dreiundzwanzig kleineren episch-lyrischen Dichtungen besonders augenfällig hervor, und zwar sowohl nach der stofflichen wie nach der formalen Seite hin; sie tragen nach Form und Inhalt einen geradezu universellen Charakter, wobei die Vorliebe des Poeten für den breiteren Wurf des Zeit- und Situationsbildes und für das kosmisch-philosopisch durchleuchtete Natur- und Landschaftsgemälde, der wir bei Schack schon wiederholt begegneten, sich überall bekundet, wenngleich diese Vorliebe hier, der knapperen Fassung und dem engeren Rahmen dieser Bilder entsprechend, auf schmälerem Raume zum Ausdrucke gelangt als beispielsweise in den „Episoden".

In alle Zeiten und Erdstriche, wie jene Dichtungen auch, führen uns diese eigenartig reizvollen Poesien, in Geschichte und Sage, in das wirkliche Menschenleben und in das Reich der Phantasie. Alt-Hellas und Alt-Rom werden uns in klassisch durchathmeten Gedichten vorgeführt: in „Sarpedon" stimmt Kronion ein schwermüthig ertönendes Klagelied um den Tod des geliebten Sohnes an; in „Achilles" wird uns das tragische Loos des vor Troja dem Schicksale erliegenden Helden geschildert; im „Lykambes" feiert der Dichter die geistige Uebermacht des Genius über Erdengröße und Erdenmacht, und während uns in „Kassandra" eine tiefsinnige Deutung der Gestalt der hellenischen Seherin vorgetragen wird, beschenkt uns Schack in „Aurelia und Alciphron"

mit einer rührenden Liebeselegie. Neben dem klassischen Alterthum aber ist es das dunkle Gebiet der armenisch-alanischen Sagenwelt, ist es der Orient und das Land der Pharaonen, ist es Italien, Spanien und Portugal, ist es die Schweiz und Holland, das Paris der Hugenotten und das Deutschland des siebzehnten Jahrhunderts wie der Gegenwart, wohin die „Tag- und Nachtstücke" uns führen.

Und wie die Stoff- so ist auch die Formenwelt dieser Dichtungen eine ungemein reiche. Die Vortragsweise bekundet sich hier als eine selten umfangreiche: Schack steigt von der leichten, graziösen Sprache der modernen versifizirten Novelle hinauf bis zum Pathos des Geschichtsbildes und der geschichtsphilosophischen Betrachtung; „Drei Mädchen" und „Elsbeth und Reinhold" bezeichnen hier die Basis, „Die Vision Karls IX." und „König Cheops" den höchsten Punkt der aufsteigenden Linie. Andererseits aber erhebt sich Schack in diesen „Tag- und Nachtstücken" von legendarischen und sagenhaften Dichtungen epischen Stils hinauf bis zum lyrischen Schwunge der Ode und dem getragenen Tone der Elegie — eine Distanz, die etwa an dem Abstande bemessen werden kann, der zwischen Gedichten wie „Andreas und Leila" und der bereits erwähnten „Kassandra" besteht. Und dazwischen fallen Poesien von tief ethischem Kerngehalte hinein, wie „Swammerdam", „Camoëns in Cintra", „Der Gefangene von Valladolid", „Berenice" und der bereits angezogene „Lykambes" oder Heldengedichte wie „Satinig" und moderne Geschichtstableaus wie „Antonio".

Zeigt sich in dieser Universalität der Stoffe deutlich

der Eklektizismus Schacks, so bekundet er sich nicht weniger in der Anlehnung des Dichters an bekannte große Vorbilder: Byron klingt vielfach in den erzählenden, Schiller in den pathetischen Gedichten der „Tag- und Nachtstücke“ durch, um nur diese beiden Beispiele hier anzuführen. Will man diese episch-lyrischen Schöpfungen mit früheren Werken Schacks vergleichen, so liegt die Parallele zwischen ihnen und den „Episoden“ wohl am nächsten. Aber die hier zusammengefaßten neuen Dichtungen sind reichhaltiger in ihren Gegenständen, wechselvoller und trotz der eben erwähnten Anlehnung doch vielfach auch eigenartiger im Colorit als jene früheren.

Es ist, wie bereits angedeutet, vorzugsweise eine durchaus elegische Klangfarbe, welche die „Tag- und Nachtstücke“ beherrscht. Der dunkle Charakter, die Nacht, wiegt in ihnen vor, und als eigentliches und wirkliches „Tagstück“ kann wohl nur die muntere, frische Novelle in Versen „Elsbeth und Reinhold“ bezeichnet werden. Die Farben des Humors, die auf der dichterischen Palette Schacks sonst durchaus nicht fehlen — „Durch alle Wetter“ und „Ebenbürtig“ beweisen es — kommen in den „Tag- und Nachtstücken“ nur in dieser kleinen Geschichte zur Verwendung; denn wo in den übrigen Abschnitten der Sammlung helleres Licht aufblitzt, da ist es stets gemäßigt durch den ernsteren Grundton, der hier fast überall vorherrscht und der in nicht wenigen Stücken sogar die düstere Färbung eines Gott, die Welt und den Menschen anklagenden Pessimismus annimmt. Gute und große Thaten laufen oft genug in

Unheil und Unsegen aus; aus scheinbar Edlem und Schönem erwächst nicht selten Elend und bitteres Leid — das ist vielfach das Thema der hier niedergelegten Schack-schen Poesien: im Kerker zu Valladolid kämpft Columbus einen schweren Gewissenskampf, indem er die Selbst-beschuldigung gegen sich erhebt, in den tiefen Frieden der neuen Welt, die er der Kultur erschloß, alles Weh und alle Laster Europas getragen zu haben; in der Ein-samkeit von Cintra aber klagt Camoëns, daß die Summe seines idealistischen Strebens nichts ist als Enttäuschung und Entsagung, Verkennung und ruhmloses Dasein.

Im Gegensatz zu solchen pessimistischen Stimmungen erhebt sich die neueste episch-philosophische Veröffentlichung Schacks, sein „Memnon", aus düsteren Anschauungen zu lichteren; sie ringt sich aus negativen Anfängen zu einem optimistischen Schlußakkorde empor und wiederholt somit im kleinen die Grundidee der gesammten Schackschen Dichtung, weßhalb ihr hier eine eingehendere Betrachtung zukommt.

Der Mythus von „Memnon" ist bekannt. Es ist bewunderungswürdig, was Schack aus dem durch die Sage nur fragmentarisch überlieferten Stoffe geformt hat. Was alte Schriftsteller darüber berichten, ist nicht viel mehr als eine Zusammentragung unterbrochener Linien und unzusammenhängender Conturen, die das Bild eines Torsos bieten, der dem Verstande nichts Fertiges, wohl aber der Phantasie ein unerschöpfliches Arbeitsmaterial liefert. Die nachhomerische Dichtung be-richtet von einem Herrscher über Aethiopien, Memnon mit Namen, einem Sohne des Tithonos und der Eos,

der nach einem abenteuerlichen Zuge durch Aegypten und Persien unter Trojas Mauern zu dem Heere seines Oheims Priamos stieß und gegen die Hellenen kämpfte, um schließlich im Zweikampfe dem Achilles zu erliegen. Man schreibt ihm die Erbauung des großen Tempels in Abydos und die Aufrichtung der Burg von Susa zu, wie auch der westliche Theil von Theben, von den Griechen Memnoneia genannt, als seine Schöpfung bezeichnet wird. Vor allem aber blieb sein Name an die bekannten Memnonssäulen geknüpft, jenes gigantische Monument bei Theben, das, längst Ruine, seit den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung im Rufe steht, beim Sonnenaufgange harfenartige Töne erklingen zu lassen. Frühe schon bemächtigte sich die dichtende Phantasie der Völker des Morgen- und Abendlandes dieser Ueberlieferung, um daran die sinnvolle Sage zu knüpfen: dieses zaubervolle Klingen beim Anbruche des Tages sei ein Gruß, den der in der Blüthe seines Lebens hingegangene Memnon in jeder Morgenfrühe seiner Mutter, der „rosenfingerigen Eos" zusinge.

Was kann ein moderner Dichter aus diesen fragmentarischen Ueberlieferungen anders formen, als höchstens ein lyrisches Gedicht, einen antik gefärbten Gesang, vielleicht mit modernen allegorischen Zuthaten oder didaktischen Elementen verquickt? Das ist, so scheint es, das einzig Mögliche! Ja, für einen Durchschnittspoeten! Schack aber ergriff den Stoff, so dürftig er ist, erfüllte ihn mit einer philosophisch-menschheitlichen Idee, bauete das sagenhafte Fundament mit schöpferischer Phantasie episch aus und führte darauf den Prachtbau seiner Dich-

tung in freier Breite und stolzer Höhe auf. Die philosophische Grundidee ist hier das Heimweh Memnons nach der Mutter Sonne, die Sehnsucht nach dem Born des Lichts, der seit Urzeiten dem Menschen zugleich als der Quell des Glücks und der Freude am Dasein erschienen ist, ein Verlangen, das man so gut ein historisches wie ein psychologisches, ein menschheitliches wie ein menschliches nennen kann; denn nach dem Osten ging von jeher das Sehnen der Menschheit, nicht nur in den ziehenden Völkern des Alterthums, auch in den Pilgern und Seefahrern des Mittelalters, und die Dichtungen aller Zeiten und aller Kulturvölker haben diesem Heimweh nach dem geheimnißvollen Sonnenlande dauernde Gestalt geliehen. Wie aber die Menschheit nach dem Sonnenlande, so trachtet von je auch der einzelne Mensch in philosophischem Ringen, wie in religiösem Sehnen, in den Allegorien der Dichtkunst wie der bildenden Kunst nach dem Lichte der Erkenntniß, gewissermassen nach einem Osten des Geistes. Es ist hier wie dort das ewige Trachten nach der Lösung der höchsten Lebensräthsel, nach dem Anschauen der letzten Wahrheit. Es ist also ein Trachten nach dem Ideal. Der Idealismus der Völker gab sich aus in jenen weltgeschichtlichen Zügen gen Morgen; der Idealismus des Einzelnen thut sich kund in dem Durste nach geistigem Schauen, und ist die Sehnsucht nach dem Lichte auch die Sehnsucht nach dem Ideal, so darf man in dem ägyptischen Mythus vom Memnon, welchem in dem griechischen Ikarus eine verwandte Allegorie gegenübersteht, wohl eine Verkörperung idealistischen Strebens überhaupt erblicken.

Schack ist der allermodernste Sänger dieses Heimwehs nach dem Ideal, wie es in der Sage vom Memnon Gestalt gewinnt, und darum hat er, von der erhabenen Culturhöhe unserer Zeit aus, auch seine Aufgabe tiefer gefaßt, als vielleicht irgend Einer vor ihm. Er hat die Sehnsucht seines Helden nach dem Strahlenantlitz der Mutter ethisch vertieft: ein Fluch der Götter, so dichtet er, lastet auf Memnon, ein Fluch, der schon das Haupt seines Vaters gebeugt; es ist ihm ein heiliger Drang, sich von diesem Fluche zu befreien, die Seele zu erheben aus dem Staube des Sinnlichen und über die Welt der Erscheinung hinaus zur Wahrheit fortzuschreiten. Die Sonne ist dem Dichter nur das Symbol der Erkenntniß. Aber wo ist sie selbst, diese Erkenntniß? Nur ein einziges Thor führt zu ihr: der Tod. Auf Erden aber ist ein Abglanz dieser Erkenntniß allein in unserm Busen. Orakel verkünden dies dem nach Wahrheit lechzenden Memnon, und sein eigenes Gemüth bestätigt den Ausspruch der Götter:

„Durchschweiftest Du auch alle Himmelssphären,
Der Erde Zonen all', es wär' umsonst:
Nur aus dir selbst kann sich das Licht gebären."

Diese drei Verszeilen sprechen die ethische Grundidee des Gedichts prägnant aus.

Das epische Gewand, welches Schack um den Kern seines Mythus geschlagen, hat einen prächtigen, breiten Faltenwurf: Dem Sonnenlande mit heißem Seelendrange zustrebend, durchwandert Memnon als Oberfeldherr des großen Sesostriden Ramses II. an der Spitze eines gewaltigen Heeres unerschrocken Land um Land;

das Tragische in seinem Schicksal tritt lebhaft aus dem durchsichtigen Gefüge der Dichtung hervor: es ist die unselige Verkennung, daß Memnon außen erringen will, was nur innen wohnt; das Sonnenland, das er sucht, liegt nicht im fernen Osten; es liegt in seiner eigenen Brust. Diese tragische Schuld des Irrthums wird sein und der Seinigen Verhängniß: auf dem Marsche stirbt ihm ein Getreuer nach dem andern. Einsam und fern der Heimat, wo er Weib und Kind lieblos zurückgelassen, fühlt er sich in die Liebe zu einer schönen Fürstin verstrickt, und mit ihrer Hand erringt er Thron und Macht, Reichthum und Glanz. In der Verblendung seines Liebesrausches versinkt alles hinter ihm. Sogar sein Wanderziel vergißt er und den Zug der Sonne zu. Aber die Nemesis bricht über den Schuldigen herein: sein unverdientes, angemaßtes Glück fällt zusammen; er sieht sich schmachvoll ins Nichts gestürzt. Er, der die Heimat des Lichtes mit Inbrunst sucht, wird des Augenlichtes beraubt, auf daß der Ausspruch des Orakels sich erfülle:

„Nur aus Dir selbst kann sich das Licht gebären."

Blind und siech, sich der Augen eines mitleidigen Knaben bedienend, der den Hilflosen führt, erreicht er nach langer angstvoller Wanderschaft die Heimat. Aber die Hand des Schicksals lastet schwer auf ihm: er findet seine Kinder verwaist und in tiefer Trauer um die vor Gram um den verlorenen Gatten hingegangene Mutter. Und nun, in der doppelten Nacht, die ihn umgiebt, in der physischen Nacht des Blinden und der moralischen des Schuldbeladenen, tagt dem Reuigen die Sonne der Erkenntniß:

Mutter Eos, die er so lange vergessen konnte, wird der Gegenstand seiner heißen Sehnsucht; blinden Auges sucht er die Unsterbliche mit Heimweh und Andacht, und allmorgenlich fühlt er ihre Nähe im Odem der aufgehenden Sonne. Das innere Schauen geht dem Blinden auf; er sieht die strahlende Mutter von Angesicht; er fühlt sich zu ihr hinaufgehoben in die Regionen des Lichtes und läßt im Tode den Fluch hinter sich, der auf seinem Leben lastete.

Das die Grundlinien der Dichtung! Es geht aus ihnen hervor, mit wie diffizilem künstlerischem Takt Schack die Elemente der mythischen Ueberlieferung dichterisch verwandt, wie feinfühlig er poetisch Unassimilirbares ausgeschieden, wie sinnig und großartig er Neues hinzugethan, mit wie kundiger Hand er aber das Ganze seiner ethischen Idee dienstbar gemacht und auf Grund der epischen Technik organisch gegliedert und schöpferisch belebt hat.

In eigenthümlicher Weise verschmilzt die merkwürdige Dichtung, die als ein reines Epos absolut nicht betrachtet werden kann, Phantastisches mit Realem, Märchenhaftes mit Didaktischem. Dicht neben dem Visionären, in dem oft ein wahrhaft Dantescher Geist athmet, liegt hier die malerische Anschaulichkeit des strengen Epikers, dem die Schule Homers nicht fremd, dicht neben dem Symbolischen, das sich aber niemals in undichterischer Abstraktion verliert, die formenfreudige Plastik, die das Gestalten aus Lust am Gestalten betreibt — eine Mannigfaltigkeit des dichterischen Vortrages, die den doktrinären Aesthetiker vielleicht befremden und ihm die

Frage nahe legen könnte: wo ist hier der Stil? Aber gerade diese Universalität des Stiles ist es, die dem „Memnon" ihren eigenthümlichen Stempel aufprägt; die Dichtung ist einheitlich trotz ihrer großen Mannigfaltigkeit, einheitlich nach der Seite der Handlung hin, wie in ihrem äußerlichen Gefüge, das sich uns im Kleide einer vollendeten Sprache — unechte Terzinen (eine ungereimte Zeile zwischen zwei gereimten) — darbietet, einheitlich vor allem in dem philosophischen Grundgedanken, der nirgends mit nackten Gliedern vorlaut hervorblickt, wohl aber das Gerüst bildet, an dem die Dichtung sich emporrankt; sie deckt dieses Gerüst überall mit dem lebendigen Grün ihrer Blätter zu, wie ja die echte Kunst alles Andere, was sie etwa außer der Schönheit noch bezweckt, unvermerkt einkleiden soll — eben in Schönheit.

Ich habe bei der Betrachtung des „Memnon" so lange, vielleicht überlange, verweilt, weil kaum in einer anderen poetischen Schöpfung Schacks der Grundgedanke seines gesammten Dichtens so in die Augen springend und zugleich so erschöpfend ausgesprochen liegt, wie eben hier. Wenn ich an die Spitze der vorliegenden Studie den Gedanken gestellt habe: Schack sei unter den heutigen Zeit- und Zukunftskündigern einer der allerberufensten, so konnte ich diese Behauptung kaum besser erhärten, als durch eine Darlegung der Idee des „Memnon", der in der Reihe der poetischen Erzeugnisse Schacks eine der allerersten Stellen einnimmt. „Memnon" geht — um es zu wiederholen — wie die Schack'sche Poesie ihrem Wesen nach überhaupt, vom Weltschmerz aus, aber gipfelt in einem freudigen Optimismus: er ist Blut vom

Blute unserer Zeit, aber er weist über unsere Tage hinaus in eine ideale Zukunft, wo die weltschmerzliche Wanderung nach der Heimat des Lichtes im Sinne unserer Dichtung ihre Endschaft gefunden haben wird.

Mit dieser Betrachtung des „Memnon" haben wir die Reihe der epischen Hervorbringungen unseres Poeten durchlaufen.

Ragt, wie wir gesehen, unter den spanisch-arabischen und indisch-persischen Studien und Uebersetzungen Schacks die geniale Nachdichtung des Firdusi glänzend hervor, markiren in seiner Lyrik die „Weihegesänge" am entschiedensten die Eigenart seines Wesens und sprechen unter den Epen die „Nächte des Orients" und „Memnon" Schacks Welt- und Lebensanschauung am prägnantesten aus, so ist es in der Rubrik der Dramen, zu deren Würdigung ich mich jetzt wende, vor allem der imposante „Heliodor", in welchem der Dichter sein Tiefstes niederlegt.

Abgesehen von dieser gedankenvollen Schöpfung, kann ich mich über die Dramen, denen als Material zur Beurtheilung Schacks kein besonderer Werth beigelegt werden darf, im allgemeinen kurz fassen.

Wenn die erzählenden Dichtungen zum Theil an den behaglichen, breiten Plauderton der Byronschen ottave rime und der heiteren italienischen Epik des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, zum Theil aber an andere Vorbilder des Occidents und Orients anklingen, so verleugnen auch die Dramen keineswegs diesen eklektischen Zug, indem sie sich augenfällig an die Muster theils der spanischen Dramatiker, theils des Aristophanes anlehnen.

Wir besitzen im ganzen acht dramatische Dichtungen Schacks, die uns eine bunte Welt der Stoffe und der Tonarten erschließen. Versetzen uns „Der Kaiserbote“ (1873) und „Cancan“ (1873), zwei aristophanische Lustspiele von politischer Tendenz, das erstgenannte in die tolle Gährung des Revolutionsjahres 1848, das letzterwähnte in die Tage des deutsch-französischen Krieges von 1870 und 1871 und der Aufrichtung des deutschen Kaiserreichs, theilen sie beide wuchtige Geißelhiebe der Satire aus, jenes gegen den wilden Hexensabbath der deutschen Volkserhebung, diese gegen die sittliche Verschlammung des zweiten französischen Kaiserreichs, so führen uns die „Pisaner“ (1872), ohne Frage eines der hervorragendsten Dramen Schacks, nach Pisa in die Kämpfe der Welfen und Ghibellinen und schildern uns die Vorgeschichte jener gräßlichen Katastrophe, welcher Ugolino Graf von Gherardesca und seine Söhne zum Opfer fielen und die Dante zu der berühmten Episode seiner „Divina commedia“, Gerstenberg zu seinem bekannten Trauerspiel (1768) begeisterte. Eigentlich dramatischen Zug haben unter diesen drei Dramen nur die „Pisaner“; ihnen sehr nahe in dieser Beziehung steht „Timandra“ (1880), eine Tragödie voll Kraft und Größe, in welcher Schack die erschütternde Geschichte des Spartanerkönigs Pausanias eindrucksvoll wiedergiebt und den großartigen Conflikt zwischen Mutterliebe und Vaterlandsliebe mit einer Erhabenheit historischer Anschauung behandelt, die er in den beiden neueren geschichtlichen Trauerspielen „Kaiser Balduin“ (1883) und „Gaston“ (1883) nicht ganz erreicht, obwohl es seiner Darstellung

der tragischen Verfolgung, welche die Waldenser gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Savoyen zu erdulden hatten und die den Gegenstand der letzterwähnten Tragödie bildet, an echtem Pathos der Ueberzeugung nicht gebricht. Diese Vorzüge kann man dem zur Zeit der ersten französischen Revolution spielenden Drama „Atlantis" (1880), welches sich nach jeder Richtung hin als ein unfertiges Jugendwerk dokumentirt, freilich nicht nachrühmen; der Held des Stückes, welcher halb Schwärmer, halb Schurke, in Californien einen alle Menschheitsideale verwirklichenden Musterstaat gründen will, vermag sich die Sympathien der Vernünftigen schwerlich zu erringen; überdies ist der Aufbau des theils ernsten, theils komischen Stückes locker und leichtfertig, die Sprache vielfach geschraubt und überspannt, was um so verwunderlicher, da die Schack'schen Dramen, mit dieser einzigen Ausnahme, sich durch die strenge Schönheitslinie der Composition und das Maßvolle eines Vortrages auszeichnen, der gleich fern bleibt von überschwänglicher Kraftdramatik wie von schönrednerischer Jambendeklamation, diesen zwei Extremen, welchen die deutsche Bühnendichtung nur allzu leicht zu verfallen pflegt.

Und nun zum Schluß der „Heliodor" (1878)! Mit großen Zügen entwirft uns dieses Drama ein ergreifendes Bild von dem furchtbaren Zusammenprall dreier die Welt bewegenden Geschichtsgewalten; es führt uns in einen verhängnißvollen historischen Wendepunkt, in das Hellas des ausgehenden vierten Jahrhunderts, in die Zeit des wankenden römischen Reichs. Die beiden Kulturmächte des absterbenden Hellenenthums und des

jugendlich aufstrebenden Christenthums begegnen sich im entscheidenden Kampfe auf dem klassischen Boden Griechenlands — aber aus den Schluchten und über die Pässe des Hämos bricht, alles vor sich niederwerfend, Alarich herein, der entsetzliche Verheerer europäischer Kultur, der dritte Faktor in dem imposanten weltgeschichtlichen Entscheidungskampfe, den „Heliodor" uns vorführt. Prachtvoll geschildert ist der Contrast des sinnesfreudigen und lebensfrohen griechischen Götterkultus und des starren und rigoristischen Kirchenregiments der Römer, der Kampf zwischen Weltfreude und Weltflucht. Heliodor, ein hellenischer Jüngling, für die Wiederaufrichtung des Vaterlandes erglüht, verjagt die Römer aus Athen. Anfänglich beobachtet er den Christen gegenüber eine maßvolle Haltung. Aber der nazarenische Glaube ist entartet; er steigert sich zu einem blinden Fanatismus, der die Anhänger anderer Bekenntnisse nicht mehr neben sich duldet, und als Makrina, die Gattin Heliodors, unter dem Dolche Gregors, ihres fanatisirten Bruders, verblutet, wandelt sich unser Held aus einem milden und duldsamen Charakter in einen entflammten Widersacher der Christen. Die Charaktere sind sicher entworfen, konsequent durchgeführt und sowohl sich selbst gegenüber wie in ihrem Verhältniß u einander und zur Handlung der Tragödie mit vollendeter Kunst entwickelt. Unter den Griechen ist es Heliodor selbst, der, Allen voran, unser höchstes Interesse in Anspruch nimmt, eine Heroengestalt von idealem Gepräge, feuerig, edel, tapfer. In wirkungsvoller Ergänzung neben ihm steht seine Gattin Makrina, ganz Anmuth und Weib-

lichkeit, aber ein starker Geist, wie er selbst. Ein geschlossener Ring fein gruppirter Gestalten umgiebt den Helden: zunächst auf der Seite der Griechen Hilarion, im geheimen ein Anhänger der Lehre des Lucrez, dem Scheine nach ein Verfechter der olympischen Götter, mit Herz und Hand aber ein Hasser und Verächter der Christen, sodann Medon, dem griechischen Religionskultus naiv ergeben, und Kassander, der Vaterlandsfreund und Lebemann, außerdem auf der Seite der Christen Makrinas Mutter, die hochherzige Eusebia, und neben ihr Gregor, ihr fanatischer Sohn, der in Aegypten, in der Schule der Anachoreten, einen unversöhnlichen Haß gegen alle Andersgläubigen eingesogen. Schrecklich bricht über sie Alle das Schicksal in der gewaltigen Gestalt Alarichs herein. Von hellenischen Christen verrätherisch über das Gebirge und hinab in die lachenden Fluren Griechenlands geführt, erscheint er verderbenbringend auf dem Schauplatze.

„— — — Hin durch die Engen wogt
Das wilde Heer, auf Griechenland herab
Sich wie die Sturmflut wälzend. Blutroth flammt
Der Himmel; über Leichen von Erschlag'nen
Geht der Verheerungszug der Wüthenden,
Allhin wie des Kometen Flammenruthe
Zerstörung breitend."

Die Bekenner Christi wie die Anhänger des alten Götterglaubens, Alle finden sie ihren Tod unter den mörderischen Waffen der Gothen — so auch Heliodor. Er stirbt mit dem schmerzlichen Bewußtsein, einer Idee gedient zu haben, die ihre Mission längst erfüllt, um höheren Menschheitsaufgaben zu weichen; denn bevor

er in dem Kampfe gegen Alarich das Leben opferte, hatte er sich in die eleusischen Mysterien einweihen lassen. In dem einem feierlichen Gotteskultus gewidmeten Heiligthume war ihm die Offenbarung geworden, daß die geläuterte Lehre des Nazareners, weil sie das Evangelium der Liebe und Humanität predigt, die Religion der Zukunft sein werde; dermaleinst, in einem entlegenen Zeitalter der Aufklärung, werde sie die Menscheit beherrschen und beglücken. Die großartige Darstellung der eleusischen Mysterien bildet den Kern des ganzen Dramas; sie ist von einer hinreißenden und ganz unvergleichlichen Schönheit und Tiefe, und ich stehe nicht an, sie den Glanzpunkt der Schackschen Dichtung überhaupt zu nennen. Die Priester preisen in sophokleïsch ertönenden Chorgesängen den einen und einzigen, großen namenlosen Gott, der von Anfang an da war und immer sein wird, den Gott der unendlichen Liebe. Unter ihren Gesängen ziehen — ganz ähnlich wie in den „Nächten des Orients" — die wichtigsten Zeitalter, welche im Buche der Menschheit verzeichnet stehen, an Heliodor vorüber. Er sieht die Zeit des Heidenthums mit ihren Gräueln vor sich emporsteigen; er sieht die glanzvolle Größe seines eigenen Volkes heraufdämmern und sieht Griechenland, das herrliche, fallen; er sieht vorahnend die Religion Jesu ihren Triumphzug über die Erde halten, sieht sie in Wahn und Mystik, in Haß und Hader sich verirren und neben ihr den Halbmond seine blutigen Schlachten schlagen; er sieht das klassische Alterthum wieder erwachen im Zeitalter der Humanisten und endlich die Versöhnung von Glauben und Wissen an-

brechen in einer Religion der Duldung und der Menschenliebe, welche dereinst alle Völker der Erde in sich vereinen wird.

Mit diesem Blick auf „Heliodor", dessen Ideenverwandtschaft mit den „Nächten des Orients" auf der Hand liegt und dem ein mehr epischer (und daneben beschaulicher) als dramatischer Zug innewohnt, bin ich am Schlusse meiner Darlegungen über den Inhalt und Gedankengang der einzelnen Schack'schen Dichtungen angelangt.

Schack, der, nachdem er aus dem Dienste des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin ausgeschieden, 1855 seinen dauernden Wohnsitz in München genommen und 1876 vom deutschen Kaiser in den Grafenstand erhoben worden, hat, wie Wenige neben ihm, die Rechnung mit dem Glück auf die edelste Weise quitt gemacht: Gab ihm dieses eine vornehme Geburt, Reichthum und Ehren in Fülle, so zahlte er die empfangene Gunst mit zum Theil unvergänglichen dichterischen Leistungen und einem Leben zurück, das sich ganz in den Dienst der Kunst stellte. Gestützt auf seine großen Geldmittel, machte er in München, wo er mit Emanuel Geibel, Friedrich Bodenstedt, Felix Dahn, Paul Heyse und anderen Poeten „Die Krokodile" bildete, sich die Protektion der Malerei zur besondern Lebensaufgabe, eine Thätigkeit, die in seiner berühmten Münchener Gemäldegalerie ihren konkreten Ausdruck findet. Als Dichter wie als Mensch gebührt ihm einer der vornehmsten Kränze, die das heutige Deutschland zu vergeben hat.

Der dichterische Werdegang des Grafen Adolf Friedrich v. Schack zeigt nicht die ruhige Schönheitslinie einer

stätig aufwärts steigenden Entwickelung, wie sie klassisch gearteten Naturen eigen — es ist vielmehr die schwankende Figur eines unruhigen Zickzacks, also die Signatur des unbefriedigten Suchens und Tastens, die rechte und echte Stempelung der Romantik, welche ihr aufgeprägt ist. Ein reicher geistiger Inhalt sucht überall in der Schackschen Dichtung nach dem ihm entsprechenden Gefäße; keines thut ihm Genüge, und daraus ergiebt sich ein unstätes Springen herüber und hinüber, ein Experimentiren und Sichversuchen in den verschiedensten Arten und Gattungen. Das Resultat dieses Experimentirens ist begreiflicherweise oft genug eines der beiden Extreme: entweder ein mangelndes Sichausleben des Inhaltes in der Form oder ein Sprengen dieser letzteren eben durch den Inhalt. Die Schacksche Lyrik ist nur selten eigentliche Lyrik — der übermächtige Gedanke erdrückt die Empfindung, und nur einzelne unter den kleineren Gedichten treffen den sanglichen Ton. Die Schacksche Epik ist nur ausnahmsweise wirkliche Epik — polemische, metaphysische oder andere Elemente überwuchern das Erzählerische, und die „Plejaden" repräsentiren hier einzig die Gattung in ihrer Reinheit. Die Schacksche Dramatik endlich ist nur in wenigen Fällen volle und ganze Dramatik — tendenziöse und allegorische Momente legen vielfach die Handlung lahm, und nur „Die Pisaner" und „Timandra" haben bühnliches Leben und dramatischen Nerv. Aber Goethe war auch nur — Goethe: lyrisch in seinen Dramen, Schiller nur — Schiller: philosophisch in seiner Lyrik. Sei uns also Schack auch nur — Schack: zwar kein Systematiker in der strengen Aus-

prägung der Dichtgattungen, aber ein Dichter von echten kastalischen Gnaden. Er ist ein romantischer Idealist im Dienste der absoluten Schönheit. Immer sucht er das ewige Band zwischen der Idee und den Dingen; immer trachtet er danach, griechische Schönheit mit germanischer Kraft und nordischem Gedankengehalte zu verbinden; immer treten in ihm die persönlichen Seelenstimmungen hinter dem allgemein menschlichen Bewußtsein zurück. In seinen Dichtungen sind nicht, wie bei den Vertretern des Realismus, die Gestalten und Charaktere das Ursprüngliche und Erste; der Prozeß des Schaffens hat es bei ihm nicht in erster Linie zu thun mit der Einwirkung der Welt auf den Dichter — umgekehrt: er besteht vorwiegend in der, wenn ich so sagen darf: Auswirkung des Dichters auf die Welt; denn bei aller Objektivität der epischen oder dramatischen Handlungen sind es bei Schack doch weder diese Handlungen noch die sich in ihnen entfaltenden Charaktere, welche die Ausgangs- und Zielpunkte seines Dichtens ausmachen; er findet — das fühlt man seinen Schilderungen und Gestalten an — in Leben und Geschichte nicht etwa fertige Vorgänge und konkrete Menschenvorbilder, die ihn zur dichterischen Nachgestaltung anregen; als echter Idealist geht er vielmehr von Ideen und Anschauungen seiner Subjektivität aus und sucht für dieselben in Vergangenheit und Gegenwart die ihm objektiv überlieferten Repräsentanten, um sie nachschaffend zu ergreifen und zu Gefäßen seines persönlichen geistigen Inhaltes umzuprägen. Er sieht die Welt in der Strahlenbrechung seiner Individualität, und demgemäß ist die Methode seines Gestaltens mehr senti-

mental als naiv, insofern wir diese Begriffe im Sinne der Schillerschen Terminologie fassen.

Sinnendes Versunkensein in die Räthsel des Daseins, freudige Humanität und die gläubige Zuversicht auf eine ideale Zukunft des Menschengeschlechts im allgemeinen und unseres Volkes im besonderen — das sind die inneren Merkmale der Dichtung unseres Schack; die großen weltbewegenden Krisen der Menschheitsgeschichte aber sind die Gegenstände, welche sein Genius mit Vorliebe ergreift. Auf den Beifall der Menge dürfen seine poetischen Gebilde sich keine Rechnung machen; den Olymp der Leihbibliotheken werden sie sich niemals erobern; sie wenden sich vielmehr, wie alle gedankenvolle Poesie, in der Vornehmheit ihrer dichterischen Eigenart an das exklusive Publikum einer fein organisirten Geschmacks- und Geistesaristokratie.

Den lauten Markt mag Momus unterhalten,
Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten.



Gustav Freytag.

Gustav Freytag gehört seit 1844 unserer Litteratur an. Der Angelpunkt für das Verständniß des Dichters liegt aber in einem Werke, das erst 1855 erschien, in dem Roman „Soll und Haben“, der ebensowohl einen Wendepunkt in der Geschichte unserer epischen Prosadichtung bedeutet wie eine Hauptstation auf dem Entwickelungswege Freytags.

Die litterargeschichtliche Stellung wie die nationale Bedeutung dieses Meisterwerkes der Erzählungskunst kann nur im Zusammenhange mit der Zeit seiner Entstehung richtig erfaßt werden.

Die „Dämonen-Esse“ der 1848er Revolution war ausgebrannt. In unserer Litteratur hatten die vor- und die nachmärzlichen Ereignisse, wie es nicht anders sein konnte, ein volles und überall vernehmbares Echo geweckt, und es ist charakteristisch, in wie gegensätzlichen Formen sich der nationale Gedanke einerseits vor und während der Revolution, andererseits nach derselben äußerte. Die aufsteigende Welle der Bewegung wurde,

ihrem gefühlsmäßigen Grundcharakter gemäß, von unserer Litteratur vorwiegend lyrisch accompagnirt; die niedergehende prägte sich, der gesunkenen Zeittemperatur entsprechend, in unserm Schriftthum vor allem in epischen Hervorbringungen aus; jene zeigte eine mehr subjektive, diese eine fast ausschließlich objektive Färbung; dort schleuderten Georg Herwegh, Ferdinand Freiligrath, Robert Prutz, Franz Dingelstedt und Hoffmann von Fallersleben ihre revolutionären Manifeste heißspornig in die erregte Zeit; hier reichten Willibald Alexis und Gustav Freytag ihre ausgereiften Zeit- und Sittenromane einer enttäuschten und abgemüdeten Nation in ruhiger Haltung dar. Alexis und Freytag sind in unserer nachmärzlichen Litteratur recht eigentlich die Träger der damals im Volke lebendigen Instinkte. Der fieberhaften Aktion von 1848 war eine schwüle Reaktion gefolgt. Die Feuer waren niedergebrannt; aber trotz Häscherthum und Demagogenriecherei glomm die Glut noch unter der Asche fort. Mehr und mehr befestigte sich in den Gemüthern die Ueberzeugung, daß die Götterbilder, vor denen man in der Blütezeit des Bundestagsregiments das Knie gebeugt und welche die Bewegung von 1848 kaum zu erschüttern vermocht hatte, über kurz oder lang doch einmal von ihren Altären herabgestürzt, daß zumal in Staat und Kirche neue Bahnen erschlossen werden müßten. Müde war man dieser in der äußeren Politik impotenten, nach innen hin reaktionären und einheitsfeindlichen Kleinstaaterei, müde dieser mit Polizeistaat und Romantik liebäugelnden Orthodoxie, herzlich müde der gesammten Zeit mit ihrer innern Unfreiheit und Ohnmacht und

ihrem phrasenhaften Kosmopolitismus. Man verdammte den „unklaren, vaterlandslosen Idealismus" des „Jungen Deutschland" und stellte die von ihm beliebte irreleitende Proklamation eines utopischen Weltbürgerthums als die eigentliche Quelle des Mißerfolgs der 1848er Bewegung hin. Die Nation suchte, wie im Leben so auch in der Litteratur, Sammlung nach der Erschütterung, Aufrichtung nach der Niederlage, Kräftigung des staatlichen Bewußtseins im Bürgerthum nach dem politischen Bankerott eben dieses Bürgerthums.

Den also Mißvergnügten, in denen allen der nationale Gedanke lebendig war, kam das Programm Freytags und Wilibald Alexis verständnißvoll entgegen; war es doch im Grunde aus nichts anderem hervorgegangen als aus der Stimmung eben dieser Mißvergnügten; tönten doch aus den Schriften dieser beiden litterarischen Sprecher der Zeit vor allem jene Hauptforderungen von 1848 vernehmlich genug heraus, jene zwei Hauptforderungen, die in der launischen Lotterie der Zeit zwar nicht als Treffer ausgespielt, wohl aber in der hoffenden Seele des Volkes noch rege waren; denn was die Gemüther damals in Gährung brachte, war vor allem die leidenschaftliche Sehnsucht nach politischer Freiheit und nationaler Einigung zugleich mit dem elementaren Triebe und Drange nach wirthschaftlicher und gesellschaftlicher Reform. Politische Freiheit und wirthschaftliche Reform waren die Losung. Politisch nun gelangt der nationale Gedanke in den von einem kräftigen patriotischen Gehalte gesättigten Romanen des genialen litterarischen Geschichtsmalers Wilibald Alexis, „Ruhe ist die erste

Bürgerpflicht" (1852) und „Isegrimm" (1854), zu großartiger Ausprägung; wirthschaftlich findet er in Freytags „Soll und Haben" einen nahezu klassischen Ausdruck. Ethisch betrachtet aber bedeuten diese drei Romane die Flucht unserer Dichtung aus der Welt der zertrümmerten politischen Ideale und socialen Träume auf den festen Boden der konkreten Thatsachen einer zerklüfteten Zeit, die an Selbstvertrauen arm, darum aber der Aufrichtung und Erhebung durch ihre geistigen Führer um so bedürftiger war.

Die Aufrichtung und Erhebung der Zeit ist die ausgesprochene Absicht von „Soll und Haben", einem Volksbuche im eminentesten Sinne des Wortes. Das 1854 geschriebene und, wie gesagt, im nächsten Jahre erschienene Buch widmet sich dem Herzoge von Koburg-Gotha, indem es sein Erscheinen mit dem Hinweis darauf begründet, der Herzog habe es als die Pflicht der heutigen Dichtung bezeichnet, das Volk in seiner Muthlosigkeit aufzurichten und ihm „einen Spiegel seiner Tüchtigkeit vorzuhalten"; der Verfasser, so führt die Widmung aus, wolle nun versuchen, die Aufgabe zu lösen und dabei „die Umrisse seiner Bilder rein zu halten von Verzerrung und seine Seele frei von Ungerechtigkeit". Das treffliche Werk, das die Anlehnung an den realistischen Roman der englischen Humoristen nicht verkennen läßt, hat gehalten, was es versprochen. Es ist der Gefahr glücklich ausgewichen, welche der Dichter selbst als eine drohende bezeichnet, der Gefahr, „an die Stelle einer dichterischen Idee die praktische Tendenz" zu setzen und „statt freier Laune" blos eine „unschöne

Mischung von plumper Wirklichkeit und gekünstelter Empfindung" zu geben. Es steht vielmehr in treuer Auslegung deutschen Lebens und deutscher Tüchtigkeit bisher unerreicht da.

Freytag, der beim Erscheinen von „Soll und Haben" im 39. Lebensjahre stand, blickte damals bereits auf eine Reihe früher veröffentlichter Werke zurück, welche ich mir vorbehalte im Laufe dieser Würdigung eingehend zu beleuchten. Ein an Erfahrungen und Studien reicher Lebensweg lag schon um jene Zeit hinter ihm. Zuerst die Kindheit in seiner Vaterstadt Kreuzburg in Schlesien — er war daselbst am 13. Juli 1816 als Sohn eines praktischen Arztes und nachmaligen Bürgermeisters geboren worden —, sodann seine Schuljahre auf dem Gymnasium zu Oels (1829—35) und seine Studienzeit in Breslau (1835—36) und Berlin (1836—39), darauf eine achtjährige Thätigkeit als Privatdocent der deutschen Sprache und Litteratur zu Breslau (1839—47) und endlich nach kurzem Aufenthalt in Dresden sein journalistisches Wirken in Leipzig — das waren die Stationen, die sein Leben bis dahin durchlaufen hatte.

In der damals geistig ungemein regen Pleißestadt hatte er nach Ignaz Kurandas Fortgang die Redaktion der von diesem gegründeten „Grenzboten" gemeinsam mit Julian Schmidt übernommen und, materiell unabhängig, wie er war, mit dem Freunde zusammen das Blatt käuflich erworben. Freytags redaktionelle und journalistische Thätigkeit bildet in der Schule seines Geistes einen wichtigen Faktor, und sie vornehmlich ist es, die ihm die Breite und Tiefe des Lebens er-

schloß und ihn zu einem politischen Charakter festete und stählte.

Die „Grenzboten" nahmen unter der rührigen neuen Redaktion einen ungeahnten Aufschwung; politisch vertraten sie mit Energie und Einsicht die Idee der preußischen Führerschaft in Deutschland; litterarisch machten sie im Gegensatz zu der einseitigen Verherrlichung Jung-Oesterreichs, welche Kuranda als seine Hauptaufgabe betrachtet hatte, von jetzt ab in entschiedener Weise Propaganda für jene gesunde Richtung, die nach dem Worte Julian Schmidts, das auch das Motto zu „Soll und Haben" bildet, das Volk „da aufsucht, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit". Mit Nachdruck und Scharfsinn wiesen die „Grenzboten" auf die Gefahren hin, die in der einseitigen Pflege idealistischer Bestrebungen liegen, wie sie einerseits in den nebelhaften Phantasien der Romantiker und ihrer damals noch in ungebrochener Schlachtlinie aufmarschirenden Nachtreter, andererseits in dem leidenschaftlichen Radikalismus und den gewagten Reformideen des „Jungen Deutschland" zu Tage traten. Namentlich gegen die Vorkämpfer der letztern, die sich besonders in Gustav Kühnes „Europa" tummelten, eröffneten die „Grenzboten" eine scharfe Polemik; ihre Redakteure führten den Krieg mit allen Mitteln einer umfassenden Bildung, mit streitbarer Kernhaftigkeit und von hohen ethischen Gesichtspunkten aus, wie denn die Sentenz Julian Schmidts aus dessen „Geschichte der Romantik": „Nur durch Ueberwindung aller Illusionen kann die Vernunft ihre Macht bethätigen" sehr wohl als die Devise der Freytag-Schmidtschen

journalistischen Bestrebungen gelten kann. Die positiven Forderungen aber, welche die „Grenzboten" an die moderne Dichtung und die Zeit überhaupt stellten, gipfelten demgemäß in dem Satze, daß neben das von den Romantikern und beziehungsweise von den „Jungdeutschen" betonte Ideal der Schönheit mit aller Entschiedenheit das der Sittlichkeit in seine Rechte einzusetzen, daß ferner die Lösung der materiellen Aufgaben der Zeit vor derjenigen der ideellen auf die Fahne des Tages zu schreiben sei und daß endlich die Dichtung ins Volksleben einzukehren habe, um so das Volk in seiner Tiefe zu ergreifen, all dies unter der Aegide eines nach außen und innen voranleuchtenden und führenden, für Deutschland machtvoll eintretenden Preußen — Forderungen also, welche der Weiterentwickelung des nationalen Lebens feste Grundlinien vorzeichneten und ihrem Wesen nach auch die leitenden Gedanken der heutigen deutschen Litteratur geworden sind.

Wer eine glückliche Ehe sehen will zwischen dichterischem Empfinden und analytischem Scharfsinn — solche Ehen werden auf dem litterarischem Standesamte selten genug geschlossen —, der lese die kritischen „Grenzboten"-Artikel Freytags aus dieser Zeit! Da haben wir beides in einem: die ganze divinatorische Feinfühligkeit des Dichters und die ganze zersetzende Denkkraft des Kritikers. Wo deutsche Kritik sich den Glanz künstlerischer Darstellung aneignet und das Maß des Schönen aus ihren poetischen Objekten in sich selbst hinüberträgt, da können wir nur aus ganzer Seele freudig zustimmen; denn gerade uns Deutschen klebt ja von alters her im wissen-

schaftlichen und kritischen Schriftthum eine Trocken- und Nüchternheit an, die uns nicht mit Unrecht in den Ruf des Schulmeisterthums gebracht hat. Und macht der künstlerische Schliff die Freytagschen Kritiken jener Zeit pikant und interessant, so adelt sie der Zug einer entschieden vornehmen Denk- und Empfindungsweise. Die vornehme Natur Freytags äußert sich in seinen kritischen Schriften nach der Seite des Inhalts hin in einer seltenen Lauterkeit der Gesinnung, in feinfühligem Takte bei Wahl und Begrenzung seiner Themata und in einer ebenso breiten wie tiefen Bildung sowohl des Geistes wie des Herzens. Er erweist sich hier als ein Meister der geistigen Anatomie, indem er die Objekte seiner Kritik mit feinem Sezirmesser zu zerlegen und jedes einzelne Organ derselben sowohl für sich wie in seiner Bedeutung für den Organismus feinsinnig zu deuten und zu erklären weiß. Nach der Seite der Form hin aber macht sich seine distinguirte Natur durch die Gabe technisch vollendeter Composition seiner journalistischen Arbeiten wie durch eine fein zugespitzte und ciselirte Sprache geltend.

Ich habe diesen Blick auf die journalistische Thätigkeit Freitags geworfen, um durch Erschließung der praktischen, auf die politischen und socialen Bedürfnisse der Zeit gerichteten Intentionen des Dichters seinem „Soll und Haben" die nöthige Basis des Verständnisses zu unterbreiten.

Freytag ist in seinem bedeutsamen Roman der dichterische Dolmetscher und begeisterte Anwalt unsers gebildeten Mittelstandes, der berufene Stimmführer und Verfechter des deutschen Liberalismus, aber auch der scharf-

sichtige Kritiker und Arzt seines Volkes, der resolute und rücksichtslose Tadler und Verächter unserer nationalen Schwächen und Sünden; er ist in seinem „Soll und Haben" der Schilderer des deutschen Bürgerthums κατ' ἐξοχήν.

In seinen „Vorlesungen über den deutschen Roman der Gegenwart" sagt Friedrich Kreyßig, dessen Beurtheilung der beiden ersten Freytagschen Romane ich so ziemlich in allen Grundzügen beistimme, gelegentlich der Besprechung von „Soll und Haben": „Unser Bürgerthum ist der Träger jener universellen. ausgleichenden, rein menschlichen Bildung, in welcher die Kraft der Neuzeit wurzelt, wie die des Mittelalters in der verfesteten Naturgewalt der Corporation. Aller Fortschritt ist seine Aufgabe und sein Werk. Die Konkurrenz, der freie Wettstreit der Kräfte ist seine Seele; nicht Besitzen ist seine Freude, sondern Erwerben, Schaffen; nicht Ueberliefertes wissen und bewahren will er, sondern erforschen, entdecken, das Gebiet des Erkennens erweitern. Zu freier, treuer Genossenschaft läutert sich im Bürgerthum der Staatsinstinkt des Bauern, der Standesgeist des Edelmanns. Das germanische Bürgerthum insonderheit trägt den Kranz aller Güte, Tüchtigkeit und Größe. Im 16. Jahrhundert erzeugte es Luther und Shakespeare, im 17. hielt es Deutschland geistig am Leben, im 18. schuf es unsere Dichtung und unsere Wissenschaft, im 19. unsere Industrie und die Grundlagen unseres Wohlstandes. Und jetzt ist es dabei, unsere Freiheit zu gründen."

Dieses Bürgerthum der beginnenden Freiheit nun zeichnet uns Freytag in seinem „Soll und Haben"; er

zeichnet uns den deutschen Mann des Mittelstandes, dessen Bild sich vor allem zusammensetzt aus starkem Unabhängigkeitsgefühl und tüchtigem Sinn für Selbstständigkeit, aus beharrlichem Fleiß und gesunder Arbeitsliebe, aus lauterer Ehrlichkeit und großer Feinfühligkeit für Recht und Ehre, aus ernstem Hang zum häuslichen Leben und harmloser Neigung zu Humor und Scherz, aber leider auch aus Kleinlichkeit und Splitterrichterei, aus Starrsinn und Dünkelhaftigkeit, aus Tölpelei und Ungewandtheit im öffentlichen Leben. Es ist ein nahezu erschöpfendes Bild, das Freytag uns in seinem Roman von unserm unabhängigen Bürgerthum entwirft, von einem Ruhmes- und Ehrenstande, der, aus dem Kampfe mit der Entsagung hervorgegangen, in der Arbeit seine höchste Aufgabe erblickt und im Gefühle seines Werthes sich getrost und stolz neben jeden andern Stand stellen darf — trotz seiner Schwächen und Mängel.

Freytags „Soll und Haben", dessen Handlung bekanntlich in Breslau vor sich geht, eröffnet uns vielfache Ausblicke in die Zeit, so besonders auf die krakauer Vorgänge von 1846 und die posener Revolte von 1848, und legt uns den Einfluß beider Ereignisse auf den schlesischen Handel fesselnd dar; es kehrt ein in das deutsche Haus, in das Comptoir, in die Werkstätte, in den Kramladen und schildert uns in durchweg gegenständlicher Darstellungsweise das Bürgerthum, zumal den Kaufmannsstand, als einen der Hauptpfeiler unserer Gesellschaft und unseres staatlichen Lebens.

Die erste Anregung zu seinem Roman, wenigstens soweit es sich um Stimmung und Colorit handelt, empfing

Freytag in seiner Studentenzeit zu Breslau, in der ihm befreundeten Molinarischen Familie: „Das alte Patricierhaus bot der Phantasie gute Anregungen",*) sagt er selbst in den seine „Gesammelten Werke" (22 Bd. 1887) einleitenden „Erinnerungen aus meinem Leben". Auf den düstern Gängen und Höfen desselben (in der Albrechtsstraße) wehte es ihn zuerst an wie ahnendes Verständniß für die Bedeutung und den Werth des deutschen Handels, und ich denke, zumeist von dort holte er sich neben den Außendingen auch wohl das innere Rüstzeug zu seinem Roman. Mit vollendeter Kunst der Contrastirung stellt der Dichter in „Soll und Haben" den deutschen Kaufmann in seiner ausdauernden, anspruchslosen Arbeit einerseits dem begüterten Adel gegenüber, der, durch Privilegien und gesellschaftliche Vorurtheile geschützt, ein arbeitsloses Genußleben führt; andererseits aber rückt er ihn in ein scharf gegensätzliches Licht gegenüber dem kaufmännischen Proletarier- und Schmarotzerthum, gegenüber jenen Krämern und Schacherern, die lieber gaunern und stehlen als ehrlich schaffen und arbeiten.

Die Charaktere in „Soll und Haben" sind durchweg mit festen Füßen auf den Mutterboden ihres Interessenkreises gestellt und wachsen ungezwungen und natürlich aus ihm empor, wenngleich der Dichter in der Zeichnung und Gruppirung derselben von einer mitunter stark ans Maliciöse streifenden Tendenz nicht freizusprechen ist.

*) Vgl. hierüber auch Conrad Albertis verdienstvolles Festblatt zum 13. Juli 1886: „Gustav Freytag" (Leipzig, Edwin Schloemp), S. 11.

Aber wo ist ein aus der Tiefe seiner ethischen Persönlichkeit heraus schaffender Dichter, der nicht zugleich unwillkürlich die Schlaglichter seiner subjektiven Ueberzeugungen in Liebe und Haß auf seine objektiven Gebilde würfe? Gerade in diesen subjektiven Lichtern liegt vielfach der Reiz des Dichterischen. Keine Dichtung ohne Tendenz, wofern sie die Zeit am Gewissen packen will, und das soll im Grunde alle Dichtung. Es kommt dabei nur auf zweierlei an: daß die Tendenz sich auf große und edle menschheitliche Ziele richtet und daß die Form, in der sie sich giebt, die Grenzen des Künstlerisch-Schönen nicht überschreitet. Es darf somit ohne besondere Rechtfertigung zugegeben werden, daß die Charaktere in unserm Roman von einer gewissen Tendenz nicht frei sind. Es ist wahr, sie sind zum Theil sogar ausgesprochen tendenziös. Spielt diese Tendenz aber nicht ins Unwahre und Ungerechte hinüber — gut, lassen wir sie gelten! Freilich, ich werde sogleich Gelegenheit haben, auf eine Ueberschreitung dieser Grenze in „Soll und Haben" nach zwei Seiten hin rügend hinzuweisen.

Es ist ferner wahr, der Held des Romans, Anton Wohlfahrt, ist eine einigermaßen schwächliche Figur; er tritt in seiner blassen Unbedeutendheit allzu sehr zurück hinter den übrigen Hauptträgern der Handlung und wird vollends erdrückt durch das überwiegende Interesse, welches der flotte Herr Fink einflößt, dieser zwischen anmuthiger Leichtfertigkeit und brüskem Wesen, zwischen aristokratischer Reservirtheit und jovialer Liebenswürdigkeit hin- und herschwankende amerikanische Dandy und Kaufmannssohn. Aber eben dieser Fink ist doch eine

prächtige Gestalt. Und wie reizvoll und lebenswahr die überwiegende Zahl der übrigen Charaktere! Da ist zunächst der tugend- und gewissenhafte Chef des im Mittelpunkt der Aktion stehenden Handelshauses T. O. Schröter. Man glaubt ihn greifen, ihn am Rockärmel festhalten zu können, diesen steifleinenen Herrn, diesen Inbegriff der kaufmännischen Ehre aus den Tagen unserer Aeltern und Großältern, streng eingehegt in die engen Schranken des täglichen Geschäftslebens, innerhalb derselben human, intelligent, voll stolzer Biederkeit, pflichtgetreu bis zur Aengstlichkeit, außerhalb derselben aber kurzsichtig, befangen und ungerecht bis zur Unduldsamkeit. Da ist sodann unter diesem Herrn Chef die ganze Reihe der Bediensteten der Firma, dieser biedere und bigotte Baumann, dessen Ideal es ist, als Missionar die Ureinwohner Südafrikas zu bekehren, dieser ängstlich genaue Buchhalter Liebold, der nie mit einer herzhaften Meinung herausrückt, dieser Herr Specht, der im Gegensatz zu jenem sich zu den unmöglichsten Muthmaßungen versteigt; da sind alle die höchst „gebildeten" andern Herrn Commis und Lehrlinge, bis hinab zu dem fingerfertigen Pix, dem Schreibekünstler mit dem schwarzen Pinsel, dem Biedermann, der mit diesem schweineborstenen Handwerksgeräth unermüdlich seine abenteuerlichen Lettern und Signaturen auf die Waarenballen der Firma T. O. Schröter malt. Sie alle aber überragt sowohl an Körperlänge wie an innerm Tiefwerth der kindlich rechtschaffene Hüne mit den plumpen Gliedern und dem weichen Gemüth, Sturm, der gute Sturm, dieser edelste aller Auflader, die jemals auf den Speichern und Lagerräumen,

an den Rollwagen und Waarenkarren eines Kaufmannshauses mit den schweren Ballen und Tonnen hantirt haben — nur schade, daß Freytag bei Zeichnung dieser vom echtesten Humor durchathmeten Figur schließlich um einige Linien die Grenze überschreitet, welche den reinen Humor von der Carikatur trennt! Sturm, neben dem als ein wirkungsvoller Contrast der von ihm so rührend geliebte, naseweise „Zwerg", der „Liliputer", sein Sohn Karl, steht, — Sturm ist gegen das Ende des Romans hin leider einigermaßen ins Manierirte verzeichnet.

Dieser Hüne ist übrigens nicht die einzige Figur in „Soll und Haben", die vom warmen Sonnenlicht des Humors übergossen ist, aber er ist sicherlich trotz der Verzeichnung, die er sich gefallen lassen mußte, nach dieser Seite hin die glücklichste Gestalt des Romans. Humor, leuchtender, goldiger Glanz aus der Tiefe des Gemüthes, liegt über die ganze Dichtung ausgestrahlt und ist vielleicht ihre liebenswürdigste Seite. Fink trägt ihn auf seinen übermüthigen Lippen, wenngleich er bei ihm oft mit leichtem Sarkasmus legirt ist; Sabinen lacht er nicht selten aus den Augen, und hier hat er etwas von sanfter Schelmerei; die „gebildeten" Herren Commis haben ihn, wenn auch freilich in weniger feiner Sorte, reichlich auf Lager, und — wer nennt die Scenen, zählt die Situationen? — überall ist er in unserm Roman gegenwärtig; überall blitzt er durch, und sei es nur in einer flüchtigen Wendung, im duftigen Hauche der Sprache, in Stimmung und Colorit.

Ich habe oben hervorgehoben, mit wie feiner Kunst der Gruppirung Freytag es verstanden, den Repräsentanten der kaufmännischen Solidität einerseits Typen

des genußlebigen Adels, andererseits eine Reihe parasitischer Existenzen aus der kaufmännischen Lebenssphäre selbst gegenüberzustellen. Was zunächst diese Letztern betrifft, so haben wir es ausschließlich mit jüdischen Vertretern des Handelsstandes zu thun, und hier komme ich auf die soeben berührte Fälschung der Wahrheit und tendenziöse Ungerechtigkeit in der Wahl der Typen zu sprechen, welcher Freytag sich schuldig gemacht.

Es ist eine ganze Hand voll jüdischer Physiognomien, die er mit keckem Griff in die Handlung hineinwirft: so den durchtriebenen Veitel Itzig aus Soran, der, eine verlotterte Existenz, mit schlechtem aber ruhigem Gewissen nach Breslau kommt, „um zu werden ein großer und reicher Mann, wie man es kann lernen in die Papiere", so Löbell Pinkus, einer „von unsere Leut'", wie er lebenswahrer und porträtähnlicher nicht gefunden werden kann; so Schmeie Tinkeles, eine frisch erfundene Gestalt, drastisch und originell, so der alte Ehrenthal mit dem „kleinen Comptoir und der großen Brieftasche"; so endlich der sentimentale Bernhard Ehrenthal — zweifellos in Humor und Ernst eine stattliche Folge von künstlerisch fein gruppirten und wirkungsvoll kontrastirten Gestalten, die in der großen Sauberkeit und Plastik ihrer Zeichnung in unserer Litteratur nicht viel ihresgleichen haben; allein in ihrer offenbar tendenziösen Verwendung als Kehrseite der Medaille, in ihrer absichtsvoll isolirten Hinstellung als Träger der schlimmen Seiten des Kaufmannsstandes machen sie einen verletzenden Eindruck; der Dichter hat sie ohne Zweifel als Vertreter des gesammten jüdischen Stammes ausspielen wollen, und das

läuft auf eine einseitige Parteinahme gegen das Judenthum hinaus, die der sonstigen Objektivität der Freytagschen Muse schlecht zu Gesicht steht und bei allen Schattenseiten des jüdischen Charakters doch sehr weit von der Wahrheit entfernt bleibt. Ich will hier nicht sprechen von der ehrenvollen Stellung des Judenthums im modernen Culturstaate, von der regen Antheilnahme der Juden an der Kunst und Wissenschaft des Jahrhunderts wie am öffentlichen Leben Deutschlands — ich will nur einfach auf den Mangel an Humanität hinweisen, der sich in diesem summarischen Verdammungsurtheil über eine ganze Rasse kundgiebt.

Und wie die semitische, so kommt auch die slawische Rasse in „Soll und Haben" schlecht weg. Mit derselben Einseitigkeit wie das Judenthum wird der polnische Aufstand behandelt; denn die gewaltthätige Unterdrückung Polens wird ohne stichhaltige Begründung als eine naturnothwendige Folge aus dem sittlichen Zustande des Polenvolkes hergeleitet. Waren Juden und Polen bisher vielfach in unserer Litteratur verherrlicht worden, wurden Erstere in Lessings „Nathan der Weise" und später in unsern Salon- und Emancipationsromanen oft überschwänglich gefeiert, und fanden Letztere in den Liedern eines Platen, eines Herwegh, eines Beck und Lenau enthusiastische Verherrlichungen, so sehen wir sie bei Freytag ohne tiefer greifende Motivirung zu destruktiven Elementen der Gesellschaft gestempelt, die Juden zu Auswürflingen, die ringsum ihre moralischen Verwüstungen anrichten, die Polen zu schuldvoll gefallenen Söhnen der Geschichte, über welche das Rad des Culturganges

wie eine gerechte Nemesis hinweggeht. Beide Auffassungen sind mindestens einseitig, und was die Polen betrifft, so war der allgemeine Enthusiasmus für sie sicher mehr als eine bloße „Modekrankheit des Liberalismus", als welche Freytag sie in seiner Autobiographie hinzustellen beliebt. Das sind die beiden Ausschreitungen der Tendenz, von denen ich oben sprach.

Nicht viel besser als Juden und Polen fährt in „Soll und Haben" die Aristokratie. Aber hier hat die Tendenz ihre volle Berechtigung; denn sie wendet sich nicht, wie dort, gegen ganze Rassen, gegen unschuldige Opfer erbarmungsloser Geschichtsentwickelungen, sie kehrt mit vollem Recht ihre Spitze gegen die bevorzugte Ausnahmestellung eines privilegirten Standes, der seine vermeintlichen Rechte auf nichts stützt als auf Namen und Traditionen. Die Familie von Rothsattel repräsentirt in „Soll und Haben" den Adel. Es ist grandios, mit welcher Kenntniß der einschlagenden Verhältnisse Freytag die verrotteten Zustände des verarmten und verzärtelten, entsittlichten und entnervten und dabei innerlich hohlen deutschen Adels von damals uns in diesen Typen aus dem Geschlechte derer von Rothsattel schildert. Der Freiherr ist eine mit den Wurzeln aus dieser kranken socialen Bodenschicht herausgehobene Gestalt, und ein gut Stück von diesem Boden selbst bleibt an den Wurzeln hängen, sodaß wir die ganze Welt, der er entnommen, leibhaftig vor uns sehen: diese Welt der Lüge und des Scheins, der unberechtigten Ansprüche und der künstlich konservirten Vorrechte aus überwundenen Jahrhunderten.

Mit großem künstlerischen Geschick stellt Freytag in der Anordnung der socialen Gruppen seines Romans uns ein dreigetheiltes symmetrisches Bild dar: hier das habsüchtige kaufmännische, dort das genußsüchtige aristokratische Schwindler- und Gaunerthum als negative Elemente, zwischen beiden aber der gesunde, rechtschaffene Mittelstand als positiver Faktor in dem uns vorgeführten Gesellschaftsorganismus! Hier das Verbrechen, dort die Thorheit — in der Mitte die unbeirrte Rechtschaffenheit! Hell und klar ruft diese ihr freudiges „Ich arbeite!" in die Welt hinaus, aber ihr zu Seiten tönt es anders, hier das plebejisch verlumpte und faule: „Ich will nicht arbeiten!", dort das vornehm anspruchsvolle und nicht minder faule: „Ich brauche nicht zu arbeiten!" Und wie fein weiß Freytag seine Brücken zu schlagen von einer Gruppe zur andern hinüber! Wie fein, abgesehen von der Handlung, schon in den bloßen Charakteren! Zwischen dem Bürger- und dem Adelsstande steht vermittelnd der aristokratische Kaufmannsjüngling Fink, zwischen den beiden Handelshäusern, dem christlichen und dem jüdischen, der nur halb im Judenthum wurzelnde Bernhard Ehrenthal.

Dieser Parallelismus — nicht genug, daß er sich in der correspondirenden Stellung der drei socialen Gruppen eindrucksvoll ausprägt — er wird vom Dichter auch auf die einzelnen Gestalten innerhalb dieser Gruppen ausgedehnt. Der etwas nüchterne Anton fordert in dem zart abwägenden Formgewissen Freytags als Gegenbild einen chevaleresken Fink, der biedere Schröter einen saloppen Rothsattel, die deutsch-bürgerliche Sabine eine

orientalisch-pikante Rosalie u. s. w. bis in die Region der Statisten des Romans hinein; denn auch Pix, der praktische „Tyrann" mit dem Pinsel, und Specht, der sich immer in den gewagtesten Behauptungen gefällt, sind solche Gegensätze, wie nicht minder Sturm und sein Sohn Karl. Alle diese Gestalten aber werden in ihrer ästhetisch wie ethisch geforderten Gegenbildlichkeit effekt- und bedeutungsvoll in eine bewegte Handlung gestellt, die sich auf dem Hintergrunde jenes Kampfes zwischen deutscher und slawischer Rasse und Sitte bewegt, der ein besonders lehrreiches Capitel unserer nationalen Geschichte bildet.

In der Art endlich, wie der Dichter den Conflikt zwischen den drei socialen Faktoren des Romans löst, liegt eine eminent ethische Folgerichtigkeit, eine zugleich erschütternde und versöhnende Tragik: das jüdische, wie das adelige Haus, weil sie auf morschen sittlichen Grundlagen aufgebaut, brechen in sich zusammen und begraben ihre Insassen erbarmungslos unter ihren Trümmern — nur das solide fundamentirte Bürgerhaus trotzt allen Stürmen, und seine Bewohner leben einer glück- und friedenverheißenden Zukunft frisch und tüchtig entgegen, sodaß am Schlusse des Romans die Gerechtigkeit in jedem Sinne triumphirt, die poetische wie die ethische.

Unter den Einwürfen, welche die Kritik gegen „Soll und Haben" erhoben, fallen vor allem zwei schwer ins Gewicht: einmal, so tadelt man, läßt der technische Aufbau manches zu wünschen übrig, und sodann ist ein Mißverhältniß nicht zu verkennen zwischen der idealen Aufgabe, die hier gestellt wird, und der gar zu engen klein-

bürgerlichen Sphäre, in der die Handlung sich bewegt. Und in der That, zusammen mit der tendenziösen Behandlung des Juden- und Polenthums, sind dies die Schwächen von „Soll und Haben".

Was zunächst den Aufbau betrifft, so läßt sich vom Gesichtspunkte der Oekonomie und der Symmetrie manches gegen den Roman einwenden; einiges ist zu breit ausgeführt, anderes zu knapp gehalten, und die Motive sind nicht durchweg glücklich erfunden; das Genrebildliche, ein gewisser Zug ins Kleine, wiegt vor. Das Detail ist immer anschaulich, charakteristisch, sauber ausgeführt und hübsch beleuchtet aber man vermißt im Ganzen die große Linienführung in der Handhabung der Technik. Nahe damit zusammen hängt der zweite Einwurf der Kritik, die Beanstandung des allzu eng gegriffenen Horizonts der Handlung, der Vorwurf, der Dichter habe uns den Handel nicht, wie eine höhere Anschauung des Gegenstandes fordern durfte, als weltbeherrschenden Faktor im modernen Culturleben, sondern in provinzialstädtischer Kleinbürgerlichkeit vorgeführt. Dieser Tadel, der wie jener andere durchaus berechtigt ist — denn trotz mancher Ausblicke in Welt und Leben läßt der Roman doch ein umfassendes Bild des deutschen Bürgerthums vermissen; fehlen doch Repräsentanten des geistigen Schaffens in Wissenschaft und Kunst darin so gut wie ganz, und die Industrie wird nur vorübergehend gestreift — dieser Tadel, sage ich, berührt die Grenzen der Freytag'schen Beanlagung überhaupt. Freytag ist kein hochfliegender, weltumfassender Geist; das verstandesmäßige Schaffen ist mehr seine Sache als das Diktat der Inspiration, die

Idylle mehr sein Gebiet als die Epopöe; ich habe ihm einen aus der Tiefe des Gemüths quillenden Humor nachgerühmt — und doch ist er gerade auf der Höhe der Situation oft kalt; er hat Wärme, aber die Gluth ist ihm versagt; ja, eine auf die Nerven fallende Kühle in der Darstellung leidenschaftlicher Affekte charakterisirt ihn nicht blos in „Soll und Haben", sondern in den meisten seiner Hervorbringungen überhaupt — und so ist es begreiflich, daß die Gegenstände sich unter seiner Hand eher verengen als in große Dimensionen und allgemeine Gesichtspunkte hineinwachsen.

Trotz der sich nach dieser Richtung hin zeigenden Unzulänglichkeit ist der Roman „Soll und Haben" einer der wichtigsten Ausgangspunkte unserer realistischen, auf ehrliche Auslegung des wirklichen Lebens gerichteten Prosadichtung geworden, und weil er nach dem bereits angeführten Julian Schmidt'schen Worte „das Volk bei seiner Arbeit aufsucht", errang er den größten litterarischen und buchhändlerischen Erfolg nicht nur seiner Epoche, sondern des deutschen Romans überhaupt. Das erklärt sich zu einem guten Theil allerdings aus der Zeit: eine Periode politischer Exaltation hatte, wie oben bereits hervorgehoben, Jahren resignirter Erschlaffung Platz gemacht; man war der Volkstribüne und des Schulkatheters aufrichtig müde geworden und folgte dem Dichter um so lieber in die Stille des bürgerlichen Hauses.

Freytag hat den mit seinem ersten Roman eingeschlagenen Weg planmäßig, so scheint es, weiter verfolgt: zehn Jahre nach der Veröffentlichung von „Soll und Haben" — andere später zu beleuchtende Schöpfungen

fallen dazwischen — trat er mit seiner zweiten epischen Prosadichtung, „Die verlorene Handschrift" (1864), vors Publikum. Verherrlicht er in „Soll und Haben" das rüstige Wirken im Dienste der materiellen Wohlfahrt unseres Volkes, so will er hier eine Apotheose der geistigen Arbeit unserer Nation geben. Aber das Können bleibt diesmal leider hinter dem Wollen zurück. „Die verlorene Handschrift" darf sich in der tiefgreifenden Bedeutung der Absicht, wie in der Fülle des geistigen Gehalts zwar ohne Frage ebenbürtig neben „Soll und Haben" stellen: in der Ausführung reicht sie aber nicht im entferntesten an jenen ersten Roman hinan.

Das erste Aufblitzen der Grundidee der „Verlorenen Handschrift" wurde durch eine Unterhaltung Freytags mit seinem Freunde Moritz Haupt veranlaßt, wie er uns in einem Nachruf an Diesen berichtet. „Als wir einmal zu Leipzig", heißt es dort, „allein miteinander an einem kühlen Orte saßen, offenbarte Haupt mir bei der zweiten Flasche im höchsten Vertrauen, daß in irgendeiner westfälischen Stadt auf dem Boden eines alten Hauses die Reste einer alten Klosterbibliothek lägen. Der Herr dieser Schätze aber sei ein knurriger und ganz unzugänglicher Mann, wie er in Erfahrung gebracht. Darauf machte ich ihm den Vorschlag, daß wir zusammen nach dem geheimnißvollen Hause reisen und den alten Herrn rühren, verführen, im Nothfall exmittiren wollten, um den Schatz zu heben. Aus der Reise wurde nichts, aber die Erinnerung an jene projektirte Fahrt hat zu der Handlung des Romans beigesteuert."

Das in dieser Anregung angedeutete Motiv ist ein

durch und durch humoristisches. Hätte der Dichter es richtig angefaßt, es hätte sich gewiß etwas Annehmbares daraus gestalten lassen. Aber nun sehe man sich das Kind an, das aus diesem Embryo geworden ist! Ein in seine Studien verrannter Gelehrter ist auf der Jagd nach den verlorenen Kapiteln des Tacitus; er sucht rastlos, aber aus dem Finden wird einstweilen nichts — im Gegentheil: er verliert etwas — nämlich sein Herz an eine einigermaßen blaustrümpfige Schöne, die sein Weib wird; er treibt mit ihr allerlei gelehrte Studien, hat einen jungen Prinzen zu hofmeistern, wird von einem intriguanten Fürsten, der es auf seine Frau abgesehen hat, ohne bei dieser sein Ziel zu erreichen, chikanirt und von einem ganz gemeinen gelehrten Fälscher schändlich hintergangen, um schließlich durch die scharrenden Pfoten eines Hundes zum Entdecker des — Deckels der gesuchten Handschrift zu werden. Aus diesem Sujet läßt sich, und wäre der Autor ein Genie ersten Ranges, nun und nimmermehr eine Verherrlichung deutscher Wissenschaft herausdestilliren. Ist nun aber schon die Idee verfehlt, die gelehrte Grille eines Professors als Basis eines umfangreichen, durchaus ernsthaft gemeinten Romans zu verwenden, so läßt auch die Gestaltung dieser Idee manches zu wünschen übrig.

Auf den Einwand, der zur Rechtfertigung des Motivs wie der Behandlung desselben gemacht werden könnte und in der That mehrmals gemacht worden ist: Freytag selbst verhalte sich dieser Idee gegenüber ironisch; er wolle das in gelehrten Kleinkram verrannte Professorenthum in der „Verlorenen Handschrift" leicht und graziös

persifliren — auf diesen Einwand hat die Kritik meines Erachtens zu antworten: Mag sein — war aber das die Absicht, so ist diese gründlich gescheitert, und zwar darum, weil die Charaktere, wenn eine ironische Wirkung erzielt werden sollte, von Haus aus anders koncipirt und behandelt werden mußten. Sie mußten so hingestellt werden, daß wir von vornherein an sie glauben mußten und ihre Handlungen und deren Motive uns gleich im Anfang des Romans nicht anders als wahrscheinlich und fesselnd berühren konnten; sie mußten ferner so gehalten werden, daß wir in Lust und Leid mit ihnen fühlen durften. Ergaben nun die Räthsel, die das Schicksal ihnen zu rathen aufgab, ganz andere Auflösungen, als wir ursprünglich erwartet, scheinbar die „lächerliche Maus" der „kreißenden Berge", im Grunde jedoch etwas Edleres und Besseres als das Erwartete — statt des echten Manuskripts zwar eine Fälschung, daneben aber eine frische junge Frau u. s. w. — wohl! so war die Wirkung eine ironische, und der Dichter war gerettet; man konnte ihm den Vorwurf eines Mißverhältnisses zwischen Stoff und Behandlung nicht machen. Nun aber, wie die Sache wirklich liegt, kann der denkende und feinfühlige Leser die ihm vorgeführten Gestalten von vornherein nicht für verständige Menschen nehmen (wenigstens den Professor nicht), noch an ihre Handlungen glauben — er selbst, der Leser, verhält sich ihnen gegenüber, was doch nur der Dichter sollte, ironisch, und damit ist die ironische Wirkung des Ganzen unterbunden, abgeschnitten, lahm gelegt.

Man kommt bei der Lektüre der „Verlorenen Hand-

schrift" über die Verstimmung nicht hinaus, die durch das schiefe Verhältniß erzeugt wird, in welchem der ethische Zweck hier zu den poetischen Mitteln steht. Man kann, wie das Thema ist und vorgetragen wird, absolut keine Hochachtung vor dem deutschen Geistesleben empfinden, dem doch hier ein Loblied gesungen werden soll. Die gelehrte Grille, auf welcher das Ganze aufgebaut ist, tödtet alles Interesse, und dazu kommt, daß den Charakteren die rechte Konsequenz und innere Glaubwürdigkeit gebricht, die Handlung keinen natürlichen Fluß gewinnt und der dichterische Vortrag oft genug Feuer und Temperament vermissen läßt, Mängel, die sich aus dem Wesen des Stoffes, wie aus der Beanlagung des Dichters erklären: es fehlt dem Stoffe der kräftige Motor eines imposanten Gegenstandes; es fehlt dem Dichter, wie wir bereits bei der Würdigung von „Soll und Haben" gesehen, die Leidenschaft. Daher kann er uns in diesem Roman, wie an so manchen andern Stellen seiner Werke, nicht packen, nicht überzeugen, nicht erheben; daher schleppt sich in der „Verlorenen Handschrift" die Handlung — wie glanzvoll auch zahlreiche Einzelheiten und ganze Partien hervortreten — zwischen den Extremen eines gar zu engen Idylls und einer etwas überschraubten Tragik in unerquicklichem Zickzack hin und her; daher endlich — und das ist das Allerschlimmste — schrumpfen die Charaktere unter der Hand ihres Schöpfers meistens unrettbar in Marionetten zusammen, die sich nicht an den Fäden einer natürlichen und logischen Gesetzmäßigkeit sondern an den Drähten der souveränen Willkür des Dichters bewegen. Selbst die humoristischen Figuren,

die unserm Freytag im Zusammenhange mit seiner Begabung für das Genrehafte und die Kleinmalerei sonst so gut liegen, auch sie springen hier nur ungenügend und defekt in die Erscheinung. Der Fabrikant Hummel ist als humoristischer Typus viel bewundert worden — mir scheint, nur mit halbem Recht. Wie Sturm in „Soll und Haben", hinter dem er übrigens in jedem Sinne himmelweit zurückbleibt, ist er nicht schlecht koncipirt, aber wie jener, um nur dies hervorzuheben, fällt er gegen den Schluß des Romans hin gänzlich ab; er wird forcirt und manierirt, ein übermaliciöser, im Leben ziemlich unmöglicher Harlekin.

Der Grundfehler der „Verlorenen Handschrift" ist nach dem Gesagten auf denselben Mangel an geistiger Tragweite des Freytagschen Talents zurückzuführen, dem wir schon bei Beurtheilung von „Soll und Haben" begegneten: bietet dieser Erstlingsroman statt des weltweiten Ausblicks in das commerzielle Leben der Völker, wie der Gegenstand ihn fordert, eine der Idee ganz unangemessene Einengung in provinzielle Verhältnisse, so führt uns die „Verlorene Handschrift" statt in die ihrer Aufgabe entsprechenden Breiten und Tiefen des wissenschaftlichen Lebens in die kleinlich antiquarischen Bestrebungen eines einseitigen gelehrten Grillenfängers — Unzulänglichkeiten, die den Werth beider Werke bedauerlich schmälern. Was die „Verlorene Handschrift" betrifft, kann diese Unzulänglichkeit auch durch die Fülle geistreicher Reflexionen und Sentenzen, welche der Dichter in den Text gestreut hat und die bei „Soll und Haben" gänzlich fehlen, nicht verdeckt werden.

Inzwischen hatte sich Freytag nach dreizehnjähriger angestrengter journalistischer Thätigkeit von der Redaktion der „Grenzboten" zurückgezogen, und zwar zugleich mit seinem treuen Kampf- und Strebensgenossen Julian Schmidt, der die Leitung der „Berliner Allgemeinen Zeitung" übernommen hatte. Das war im Jahre 1861. Das Bedürfniß größerer innerer Sammlung und die Sehnsucht nach dichterischer Produktion waren in Freytag immer lebhafter geworden und hatten ihn schon 1851 veranlaßt, sich in dem stillen Siebleben bei Gotha anzukaufen. Dort — er ist seit 1854 gothaischer Hofrath — verlebte er nun alljährlich die Sommermonate in rüstigem Schaffen, bis die Lage der Dinge in Deutschland ihn 1867 bewog, abermals die Führung der „Grenzboten" zu übernehmen. Er war inzwischen persönlich ins politische Leben eingetreten, da er als Vertreter des Kreises Erfurt-Schleusingen-Ziegenrück in der nationalliberalen Fraktion einen lebhaften Antheil an den Verhandlungen des Norddeutschen Reichstages genommen. So machte er denn die „Grenzboten" zu einem stets schlagfertigen Organ seiner Partei und gewann damit nicht geringen Einfluß auf die politischen Entwickelungen jener Jahre. Das Kriegsjahr 1870, das er zum Theil im Hauptquartier des Kronprinzen verbrachte, gab seinem äußern Leben abermals eine neue Wendung: eine Differenz mit dem Verleger der „Grenzboten" hatte gegen Ende 1870 die nunmehr endgültige Niederlegung der Redaktion seitens des Dichters zur Folge. Er leitete von da ab noch einige Jahre die von ihm als Ersatz für die „Grenzboten" gemeinsam mit seinem Verleger

Salomon Hirzel gegründete Zeitschrift „Im neuen Reich" um sich alsdann dauernd und ausschließlich seinen dichterischen Arbeiten zu widmen. Seit 1879 lebt er in Wiesbaden.

Wenn Freytags zweiter Roman gegenüber dem ersten, wie wir gesehen, einen starken Niedergang seiner epischen Kraft bedeutet, so zeigt der große Romancyklus „Die Ahnen" (1872—80) sein dichterisches Können wiederum auf achtbarer Höhe, wenngleich auch er die Bedeutung von „Soll und Haben" nicht erreicht und principielle Bedenken ernster Art herausfordert.

In den sechs Bänden der „Ahnen", die vielleicht zum Theil durch den großen Erfolg angeregt worden sind, den Joseph Viktor v. Scheffels „Ekkehard" errungen, hat der Dichter sich die gewaltige Aufgabe gestellt, den innern Werdegang unsers Volkes vom heidnischen Zeitalter an bis in unsere Tage herein an den wechselnden Schicksalen eines einzigen Geschlechts zu schildern, sodaß das seiner Idee nach ungemein großartige Unternehmen gewissermaßen aus einer einheitlichen kulturhistorischen Anschauung unserer Nationalgeschichte hervorgegangen ist. Freytag betritt in den „Ahnen" ein im Princip zweifellos sehr anfechtbares Gebiet, das des archivarischen Romans. Der moderne Gedanke muß in der zeitgenössischen Litteratur erstes und vornehmstes Gesetz bleiben. Ein Dichtwerk, das nicht, aus dem Zeitbewußtsein geboren, seine Wärme in das Zeitbewußtsein zurückstrahlt, das vielmehr seine Menschen und Dinge, statt sie unmittelbar aus dem lebendigen Strom der Gegenwart herauszugreifen, sich durch einen künstlichen Apparat,

durch das Studium entlegener Geschichtsperioden, vermittelt, ein solches Dichtwerk bewegt sich niemals parallel mit der Normallinie einer gesunden Litteraturentwickelung; es fällt ins Akademische, Doktrinäre, Exklusive. Der arg ins Kraut schießende archivarische und antiquarische Roman neuesten Datums, der vielfach gerade an die „Ahnen" Freytags anknüpft, zeigt zur Genüge, wohin solche Abirrungen vom Werdegange der Dichtung führen. Der Dichter ist ein Sohn seiner Zeit — das ist ein altes Wort. Er sei, wie dies schon unsere Classiker gefordert haben, auch ein Schüler und Ausleger seiner Zeit! Freytag in seinen beiden ersten Romanen, welche Schwächen ihnen auch ankleben mögen, erfüllte diese Forderung, wie heute kaum Einer neben ihm, und es ist darum um so mehr zu beklagen, daß er die hier eingeschlagenen Bahnen nicht weiter verfolgt hat.

Diese principielle Verwahrung vorausgeschickt, welche sich übrigens im wesentlichen nur gegen die drei ersten Bände der „Ahnen" richtet, kann ich mich über vieles in dem großen Cyklus zustimmend, über einiges sogar begeistert aussprechen. Von der Mißachtung des modernen Gedankens abgesehen, die das πρῶτον ψευδὸς dieses cyklischen Werkes bildet, sind die „Ahnen", als Dichtwerk an sich betrachtet, eine litterarische That von achtunggebietender Bedeutung. Es ist ein großartiges kulturgeschichtliches Schattenspiel, freilich in den ersten Bänden auch ein Spiel mit Schatten, das Freytag hier an uns vorüberführt, indem er als Romancier großen Stils das Totalgebiet unserer Geschichte durchwandert. Das wohl in unserer gesammten Dichtung neue Wagniß,

die einzelnen Romane des Cyklus innerlich zu verknüpfen, indem der Dichter sie als Bruchtheile der Geschichte einer einzigen Familie hinstellt, dieses Wagniß erschwert die imposante Aufgabe ungemein. Wenn Freytag übrigens in seiner Widmung an die deutsche Kronprinzessin sagt: „Dieses Buch will Poesie enthalten und gar nicht Kulturgeschichte", so beruht dies meines Erachtens auf einer unbewußten Verkennung der Tendenzen, welche bei den „Ahnen" leitend waren. Das kulturhistorische Inventarium der „Ahnen", das empfindet selbst ein oberflächlicher Beurtheiler, ist größer als ihr poetisches, und gerade hierin macht sich die entschiedene Zugehörigkeit der Dichtung zum archivarischen Roman so peinlich fühlbar.

Ueber die erste Anregung zu den „Ahnen" sagt Freytag in den „Erinnerungen aus meinem Leben": „Der ‚Ahnen' Ursprung tritt in den siebziger Kampf zurück . . . Die mächtigen Eindrücke jener Wochen arbeiteten in der Stille fort; schon während ich auf den Landstraßen Frankreichs im Gedränge der Männer, Rosse und Fuhrwerke einherzog, waren mir immer wieder die Einbrüche unserer germanischen Vorfahren in das römische Gallien eingefallen; ich sah sie auf Flößen und Holzschildern über die Ströme schwimmen, hörte hinter dem Hurrah meiner Landsleute vom fünften und elften Corps das Harageschrei der alten Franken und Alemanen; ich verglich die deutsche Weise mit der fremden und überdachte, wie die deutschen Kriegsherren und ihre Heere sich im Laufe der Jahrhunderte gewandelt haben, bis zu der nationalen Einrichtung unseres Kriegswesens, dem größten und eigenthümlichsten Gebilde des modernen Staates. Aus solchen

Träumen und einem gewissen historischen Styl, welcher meiner Erfindung durch die Erlebnisse von 1870 gekommen war, entstand allmählich die Idee zu dem Roman ‚Die Ahnen‘.“

Mit feiner dichterischer Spürkraft wählt Freytag als historischen Untergrund für die ersten Romane seines Cyklus jedesmal Geschichtsperioden, in denen ein altes Menschheitsideal zusammenbricht, um einem neuen Platz zu machen. Die beiden Erzählungen des ersten Bandes: „Ingo“ und „Ingraban“, spielen die erste in deutscher Urzeit, die andere in den Tagen des Heidenbekehrers Bonifacius, während der zweite Band: „Das Nest der Zaunkönige“, uns in die Kämpfe Heinrichs II. mit den Vasallen, der dritte: „Die Brüder vom deutschen Hause“, in die Zeit der Hohenstaufen und der Kreuzzüge führt. Es sind also drei sehr verschieden geartete Epochen, in die der Autor uns geleitet, die der frühesten Propaganda für das Christenthum im Osten und Norden Deutschlands, die der Anfänge der Feindseligkeiten zwischen Papst- und Kaiserthum und die der anhebenden Religionsstürme und der deutschen Colonisationsversuche. Alle drei Bände kennzeichnen sich durch den etwas blassen Idealcharakter ihrer Helden, durch schematische Behandlung der durchweg heroischen Aktion, durch eine ziemlich dürftige Erfindung und den halb pathetischen, halb chronikalen Ton der Darstellung. Die beiden Erzählungen des ersten Bandes, zwischen denen, den behandelten Epochen nach, ein Zeitabschnitt von vier Jahrhunderten liegt, dürften künstlerisch höher stehen als die beiden folgenden; „Ingo“ hat eine Reihe prächtiger,

von echt dichterischem Hauche durchwehter Scenen aufzuweisen, und der Bonifacius im „Ingraban" ist eine musterhaft gezeichnete Alfresko-Erscheinung. Im „Nest der Zaunkönige" dagegen, einer Geschichte, in deren Mittelpunkt Immo, ein Enkel Ingos und Ingrabans, steht, ist es dem Dichter nicht ganz gelungen, den spröden Stoff der im Grunde historisch wenig fesselnden Kämpfe zwischen Vasallen und Krone dem Leser schmackhaft zu machen, und die in ihren duftigen Einzelheiten oft allerdings berückend schönen Liebesscenen können mit diesem Mangel nicht versöhnen. Den Roman „Die Brüder des deutschen Hauses" aber, in welchen das Blut Ingos in der Gestalt Ivos hineinspielt, bin ich versucht den mattesten in dem ganzen Cyklus zu nennen; er fällt wiederholt ins Breite und Nüchterne, und das Aufblühen des Deutschen Ordens gegenüber der sinkenden Autorität des katholischen Clerus ist ein Stoff, der dem modernen Interesse allzu fern liegt, als daß wir über die Empfindung hinwegkämen, hier einem blos akademischen Experimente gegenüberzustehen.

Eine wesentlich modernere Prägung weisen, der Natur der Sache gemäß, die zwei nächsten Bände auf, welche uns in ihren drei Geschichten: „Markus König", „Der Rittmeister von Alt-Rosen" und „Der Freicorporal des Markgrafen Albrecht" (letztere beiden unter dem Gesammtitel „Die Geschwister"), aus der grauen Vorzeit und dem dämmernden Mittelalter der vorigen Bände zunächst in die bürgerlichen Kreise des Reformationszeitalters, und zwar an die Weichsel, nach Thorn versetzen, dann aber in den ausgehenden Dreißigjährigen Krieg und endlich

in die Zopfzeit. Das stoffliche wie das ästhetische Interesse, welches „Die Ahnen“ einflößen, wächst von Band zu Band; denn stecken die ersten Erzählungen noch stark im Archivarischen und Antiquarischen, ja nicht selten sogar im Manierirten, und wirken sie durch das Fremdartige ihres Inhalts wie durch die große historische Gelehrsamkeit, welche sie offenbaren, fast verblüffend und erkältend, so treten die späteren Bände uns menschlich näher; wir fühlen den Geist unserer Zeit allmählich hereinbrechen; wir athmen mehr und mehr die Luft unserer eigenen Tage. Lebhaft haben wir die Empfindung der aufgehenden modernen Zeit schon in dem trefflich angelegten und meisterhaft durchgeführten „Markus König“. Freytag giebt hier sein Bestes aus, das sich in mehr als einer Beziehung ebenbürtig neben manches aus seinen frühern Schaffensperioden stellen darf; zu den großen Eigenschaften unsers Autors gehört das Vermögen, uns mit wenigen energischen Strichen ein umfassendes, in allen Einzelheiten lichtes Bild einer ganzen Zeitepoche zu zeichnen und dabei die mühevollen geschichtlichen Studien, die vorangehen mußten, hinter dem Schleier einer scheinbar leichten und freien Darstellung zu verbergen. Kaum irgendwo aber hat er diese Gabe glänzender bewährt als in seinem „Markus König“, einem Werke, in welchem er uns den Sieg der neuen Zeit in grandioser Weise zur Anschauung bringt. Es ist eine Verherrlichung des freien Gedankens, auf den mit sicherer Hand festgehaltenen Zeithintergrund gezeichnet, die uns hier geboten wird und die etwas unwiderstehlich Ueberzeugendes hat. Neben der Hauptgestalt der Erzählung, dem Markus

selbst, diesem würdigen Enkel Ingos, Ingrabans und Immos, der ein geistig hervorragender reicher Kaufmann Thorns ist, neben ihm und seinem noch bedeutenderen Sohne Georg treten andere Figuren der Haupthandlung und tritt endlich eine Fülle trefflich veranschaulichter Nebenfiguren plastisch aus dem Rahmen hervor: der Raubritter Henners, um nur einige zu nennen, ist trotz seines freibeuterischen Treibens eine Erscheinung von edlen Umrissen, ein Typus jener romantisch durchleuchteten Zeit, sodann der Hauptmann Hans, der „Büchermann", der Magister, vor allen Andern aber Dobise, der wendische Knecht — welch eine Galerie frisch aus jener Zeit gegriffener Charaktere! Das entschlossene Eintreten für die Lehre Luthers, das damals in allen Kreisen der Bevölkerung lebendig war, geht als idealer Puls durch die ganze Erzählung; wenn aber am Schluß des Buches der große Reformator selbst in die Handlung eintritt, so ist das zwar wirkungsvoll und durchaus vorsichtig motivirt; auch hat das Charakterbild des Gewaltigen, in kräftigen Zügen hingestellt und mittels zahlreicher Stellen aus seinen Tischreden, Predigten und Streitschriften prächtig verlebendigt, etwas Monumentales, Großes, Imposantes; allein man hat hier doch das Gefühl: ein Weniger wäre mehr gewesen — das individuelle Erscheinen Luthers im Bereiche der Erzählung hat, vom Standpunkt des Ganzen aus betrachtet, eher etwas Abschwächendes als die Wirkung Verstärkendes; ein Verbleiben des großen Mannes hinter den Coulissen der Erzählung dürfte künstlerisch wirksamer gewesen sein als sein Hervortreten auf die offene Scene.

Neben dem „Markus König“ fallen die beiden Geschichten des fünften Bandes, die mit ihm den Uebergang in unsere Tagen bilden, entschieden ab. „Der Rittmeister von Alt-Rosen“ führt uns, wie bereits angedeutet, in die letzte Periode des Dreißigjährigen Krieges und entrollt Lager- und Soldatenbilder im Geschmack des „Simplicissimus“, ohne sein drastisches Vorbild zu erreichen, während der „Freicorporal des Markgrafen Albrecht“ nicht viel mehr ist als eine unorganische Mosaik von Miscellen und Histörchen aus der Zeit der Zöpfe.

Nachdem wir den ziemlich unerquicklichen fünften Band überwunden, stehen wir im sechsten und letzten vollkommen im Leben unserer Zeit. Dieser Band: „Aus einer kleinen Stadt“, entwirft uns ein Bild deutscher Geschichte und Sitte etwa während der Jahre 1806 bis nach 1848. Nicht oft ist Deutschlands tiefste Erniedrigung und höchste Erhebung glänzender und zugleich einfacher geschildert worden als in der ersten Hälfte dieser Erzählung. Wie der Verfasser in die kleine Welt einer eng bürgerlichen landstädtischen Gesellschaft die große Welt hineinragen läßt, zuerst die große Welt des nationalen Trauerspiels von Deutschlands Fall, dann die noch größere des gewaltigen Heldengedichts von Deutschlands Aufstand und seiner Befreiung aus den Fesseln der Napoleonischen Herrschaft, wie er das sich ergebende mächtige vaterländische Gemälde überall mit Leben zu erfüllen weiß und über dem farbigen Einzelnen niemals das Ganze aus den Augen verliert: das ist eins der Bravourstücke der Freytagschen Muse, und das Herz wird einem warm dabei. Diese Männer und Frauen der

„kleinen Stadt" sind fast ausnahmslos brave, kernige Naturen: da tritt uns zunächst Ernst König, ein Enkel jenes Markus, den wir im vierten Bande kennen lernten, entgegen, ein Arzt, der sich an den Kämpfen gegen die Franzosen betheiligt hat, und zwar unter den Freischaren, die in Glatz unters Gewehr traten, wie an den großen Schlachten der Befreiungskriege, sodann sein Sohn Viktor, der Journalist, der in die Märzrevolution verwickelt wird. Und an diese beiden schließen sich die übrigen trefflichen Gestalten an: der Pastor, der Steuereinnehmer und Andere. Sie alle sind Menschengebilde aus so echtem Schrot und Korn, und die großen Schicksale der Nation spiegeln sich in der ersten Hälfte der Erzählung in so ergreifender, typischer Weise ab, daß die höchste Aufgabe historischer Epik, ein Bild zu geben zugleich von den Vorgängen auf dem großen Welttheater und den Zuständen im Leben der Einzelnen, hier vollständig gelöst erscheint. Um so befremdender wirkt die zweite Hälfte des Buches, in welcher der große Cyklus der „Ahnen", der eine Familiengeschichte des deutschen Volkes zu werden versprach, kleinlich genug in eine Hauschronik des Geschlechts König ausklingt. Viktor König, der Journalist, der Held dieses sechsten Bandes, wird hier als Jüngster aus dem Geschlecht des Ingo auf das Piedestal der vorhergehenden fünf Bände gestellt: er, von dem wir nichts wissen, als daß er auf der Universität auf der Mensur gestanden, an der Revolution sich betheiligt, ein Abenteuer mit einer Bühnenschönen erlebt und ein Journal gegründet hat — er ist es, der die lange epische Reihe dieser „Ahnen" krönt? Wir sind um so mehr enttäuscht, als wir in diesem

Viktor König unschwer eine gewisse Porträtähnlichkeit mit — unserm verehrten Gustav Freytag selbst entdecken. Alles weist deutlich auf des Dichters Lebensweg hin: wir erkennen in den einzelnen Phasen der Erzählung seine Heimat, seine Familie, das Detail seiner Schicksale. Alle Achtung vor dem hervorragenden Mann und großen Schriftsteller, der des Bedeutenden so viel und diese „Ahnen" selbst geschaffen — aber nein, so durfte ein Werk, das in einer Reihe von Bänden die Entwickelung des deutschen Volkes abspiegeln wollte, nicht auslaufen. Die Siegesfeuer des großen Jahres 1870/71 mußten glorreich in dasselbe hineinleuchten; eine monumentale Gestalt von typischer Bedeutung mußte an seinem Schlusse stehen — nicht der Verfasser selbst!

So drängt sich uns denn dieselbe Wahrnehmung von den Grenzen des Freytag'schen Talents, die schon gegenüber von „Soll und Haben" wie von der „Verlorenen Handschrift" in die Augen sprang, auch am Ausgange der „Ahnen" unabweislich auf, die Wahrnehmung eines peinlichen Mißverhältnisses zwischen der idealen Aufgabe und der etwas kleinlichen und engen Lösung, welche diese Aufgabe findet. Es ist im letzten Grunde wohl ein Mangel an geistigem Weitblick und eine gewisse — ich kann das Wort nicht unterdrücken — kleinbürgerliche Ader in unserm sonst so reich und vielseitig begabten Dichter, die hier als des Uebels Quelle zu betrachten ist.

Aber mögen die „Ahnen" zu Ausstellungen und Bemängelungen der verschiedensten Art herausfordern, mag an den ersten Bänden der archivarische Charakter

als ein Stein gerechten Anstoßes empfunden werden, mag der Werth der einzelnen Erzählungen ein höchst ungleicher, mag die Art, wie diese Erzählungen aneinandergereiht wurden, eine willkürliche und technisch angreifbare sein, mag die Gipfelung des Ganzen in einer gar zu niedrig gegriffenen Gestalt befremdend und verblüffend wirken, mag endlich, was schwerer ins Gewicht fällt als alle andern Bedenken, die Betrachtung der Litteratur vom Standpunkt des modernen Princips aus den ersten Bänden des Romancyklus die Existenzberechtigung absprechen müssen und nur in den letzten Anknüpfungs- und Ausgangspunkte für eine gesunde Weiterentwickelung unserer Prosadichtung entdecken können — sie sind doch eine ehrfurchtgebietende Leistung des Talents wie des Fleißes, diese sechs Bände der „Ahnen", und wenn nichts Anderes sonst, so sollte uns dieses Eine mit den wahrgenommenen Mängeln versöhnen: der echt deutsche Gedanke stolzen Mannesbewußtseins, der schon in „Soll und Haben" der leitende ist, bricht auch hier überall durch. Alle diese Ahnen, diese Ingos, Immos, Georgs, Viktors sind Männer der Thatkraft und der Unabhängigkeit, tief erfüllt von der Verachtung des Knechtsinnes und der Unselbstständigkeit, und mit der wachsenden Kultur der Jahrhunderte, der sie angehören, veredelt sich dieser Unabhängigkeitstrieb in ihnen; er richtet sich bei den Früheſten in ihrer Reihe auf die Befreiung der Person, bei den Späteren auf die Befreiung der Familie, bei den Jüngsten endlich auf die Befreiung ihres Volkes — jeder Theil der „Ahnen" ist ein hohes Lied von der Freiheit.

Mit dem Blick auf die „Ahnen" schließe ich meine Uebersicht über die Romandichtungen Freytags ab. Sein episches Schaffen hat, wie wir gesehen, einen wesentlich kulturgeschichtlichen Charakter, und die großartige Gabe, den Geist einer ganzen Geschichtsepoche in den engen Rahmen eines bestimmten dichterischen Gemäldes zu bannen und es darin festzuhalten, zeichnet dieses epische Schaffen Freytags aus. Ergänzt werden die drei Romandichtungen, und zwar in rein kulturgeschichtlicher Weise, durch die äußerst feinsinnigen und rein wissenschaftlich gehaltenen „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" (1859—62) und „Neue Bilder aus dem Leben des deutschen Volkes" (1862), welche Beiträge zur Geschichte des deutschen Geistes von unvergänglichem Werthe enthalten.

Die „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" sind ihrem Grundstamme nach aus Arbeiten hervorgegangen, die Freytag in den „Grenzboten" veröffentlichte. Als ihnen später die „Neuen Bilder aus dem Leben des deutschen Volkes" und Anderes folgte, kam der Verfasser dem Wunsche seines Verlegers gern nach, aus den vorliegenden Sammlungen durch Ergänzung und Umarbeitung ein einziges geschlossenes Werk zu formen, und heute blickt die deutsche Nation auf die so entstandenen vier Bände als auf eine kulturgeschichtliche Revue über nicht weniger als achtzehn Jahrhunderte deutschen Lebens. Eine ausgeführte allgemeine deutsche Kulturgeschichte bildet das Werk zwar nicht, wohl aber mittels der eigenthümlichen Methode der Darstellung, die es anwendet, eine höchst anregende Einführung in das Stu-

dium deutscher Sitte und Arbeit. Eine eigenthümliche Methode in der That! Eine Methode, die den Ernst des Forschers mit der kräftigen Intuition des Dichters verbindet! Und das zwar so: mit seltenem Geschick stellt Freytag hier zahlreiche Auszüge aus merkwürdigen, meist vergessenen Broschüren, Chroniken, Biographien, Briefen und Urkunden alter und ältester Zeit zusammen und verschmilzt dieselben durch geistvolle Betrachtungen und Ausführungen zu einem überraschend einheitlichen Ganzen. Die bewunderungswürdige Gabe Freytags, den geheimsten Triebfedern der Volksseele nachzugehen, kommt in diesen „Bildern", in denen sich der Autor nicht als hofmeisternder Moralist, sondern als ein der deutschen Volkskraft freudig und zuversichtlich vertrauender Optimist zeigt, aufs glänzendste zum Austrag. Der erste Band umfaßt die Einleitung der ersten Ausgabe des Werkes sowie die Darstellung des Abschnitts von den ältesten Zeiten an bis zu den Hohenstaufen, während der zweite in seiner Einführung den einheitlichen Charakter des Zeitraums von den Hohenstaufen bis zum Zeitalter der Reformation nachweist und uns alsdann in großen Zügen die geistigen Entwickelungen bis zur Neuzeit vorführt. Das eigenartige Geschick, mit dem Freytag es versteht, verschollene Schriften hervorzuziehen und reden zu machen, tritt in diesen beiden Bänden in ein helles Licht: die Menschen jener Tage, vornehme Frauen und Männer, fahrende Leute, Landsknechte, Gelehrte und Narren, blicken uns aus den Blättern dieser Bände mit sprechenden Augen an, und die Lokale, in denen sie sich bewegen, treten uns mit greifbarer Anschaulichkeit ent-

gegen. Neben der Plastik in der Darstellung dieser Außendinge aber — welche Klarheit und Treue in der Aufdeckung der kulturellen und allgemein geistigen Zustände jener Jahrhunderte, welche gründliche Forschung in allen Kapiteln! Und in einzelnen besonders bevorzugten Partien des Bandes, welch blühende Gegenständlichkeit und Farbe, wie z. B. in dem Passus über die Besiedelung des deutschen Ostens! In den beiden letzten Bänden endlich, die sich der Betrachtung des Reformationszeitalters und seiner bahnbrechenden Bedeutung für alle Folgezeit zuwenden, öffnet sich das Grab der Vergangenheit — es ist nicht zu viel behauptet — und läßt seine Todten leibhaftig auferstehen. Die Freytagsche Methode, welche exakte Forschung und dichterischen Geist feinfühlig verbindet und verschollene Flugblätter, Tagebücher und Biographien zwingt, die in ihnen gebundenen Geister freizugeben, feiert hier ihre höchsten Triumphe. Die lebensvolle Verdeutlichung versunkener Epochen erreicht in diesen schönsten Bänden des Werkes ihren Höhepunkt. Die aufgehende Sonne einer neuen Zeit wirft ihren Schimmer über dieselben, und mit bewunderungswürdiger Kunst wird uns die Epoche vergegenständlicht, in welcher der schroffe Gegensatz der religiösen Confessionen das Leben der Völker bestimmte und die Controversen der Kirche alles erfüllten und verwirrten: Staat, Familie, Wissenschaft, Politik. Der Glanzpunkt wohl des gesammten Werkes ist der von Luther handelnde Abschnitt, der zur Säkularfeier des großen Reformators separat herauskam. Freytag hat diesen, wie er ihn selbst nennt, gewaltigsten Charakter und tüchtigsten Mann, den

Deutschland erzeugt, in seiner ganzen ehernen Größe erfaßt; er hat ihm ein litterarisches Denkmal errichtet, wie vor ihm noch keiner, aber er hat dabei die Mängel und Schwächen des Lutherschen Geistes nicht übersehen; nicht einen einzigen taktischen Misgriff seines Helden hat der scharfsichtige Biograph unerwähnt gelassen; sie stehen alle neben den großen Eigenschaften Luthers in der Bilanz gebucht, die Freytag über Wesen und Werke des standhaften Mönches von Wittenberg gezogen hat.

Abgesehen von dem reichen Stoff der Belehrung und Unterhaltung, welchen „Die Bilder aus der deutschen Vergangenheit" im einzelnen bieten, läßt sich aus ihnen das allgemeine Facit ziehen, daß sie uns klar und prägnant darlegen, wie der moderne deutsche Geist, nachdem er das Fegfeuer der Reformation und die Hölle des Dreißigjährigen Krieges überstanden, aus ganz besonderm Untergrunde erwachsen ist, einem Untergrunde zwar, wie ihn neben uns ein anderes Kulturvolk überhaupt nicht aufzuweisen hat.

Außer dem „Luther" hat sich aus den umfassenden Studien zu diesen „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" noch ein zweites selbstständiges Buch losgelöst: „Karl Mathy, Geschichte seines Lebens", mit der Widmung: „Dies schrieb der Freund dem Freunde, ein Journalist dem andern, der Preuße dankbar dem Badenser." Man darf dieses Buch vom Leben des edlen Volksfreundes und hervorragenden liberalen Staatsmannes in der That ein klassisches nennen. Was die Uebersichtlichkeit in der Anordnung des weitgegriffenen Stoffes, was die feine Kunst in der organischen Gliederung

desselben, was die knappe und doch in allen Theilen gesättigte Darstellung, was vor allem die kräftige und ebenmäßige Herausgestaltung des geschilderten Charakters und den freien, durchaus selbstständigen Standpunkt des Autors über den wechselnden Meinungen der Zeit betrifft, hat Freytag Vollendeteres und Schöneres dieser Art kaum je geschrieben. Das Buch ehrt Beide, den Porträtmaler wie den Porträtirten.

Ich habe im Obigen die Romandichtungen und die kulturwissenschaftlichen Werke Freytags in den Kreis der Betrachtung gezogen. Es erübrigt noch, in eine frühere Entwickelungsphase des Dichters zurückzugreifen und seine dramatischen Schöpfungen der Beleuchtung zu unterziehen.

Freytag, den wir als einen so glänzenden Epiker kennen gelernt und der von der heutigen Generation auch besonders als solcher gefeiert wird, hat seine ersten Lorbeern als Dramatiker errungen.

Nachdem er in den Jahren 1839 und 1840 ein später (1845) unter dem Titel „Aus Breslau" erschienenes Bändchen wenig markanter Gedichte verfaßt, die ihrem Hauptinhalte nach das polnische Flüchtlingsleben jener Tage pathetisch und elegisch besingen (nicht immer im Einklang mit seiner spätern Auffassung dieses Themas), debutirte er 1844 mit dem drei Jahre zuvor geschriebenen Lustspiel „Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen". Der Gegenstand, zu dessen poetischer Bearbeitung Freytag sich namentlich durch Fuggers „Ehrenspiegel des Hauses Oesterreich" angeregt fühlte, ist bereits früher mehrfach behandelt worden, unter anderm von Dein-

hardstein. Der damals kaum zum Manne herangereifte Freytag ergreift das Sujet mit der ganzen Quellfrische der Jugend. Die Charakteristik des abenteuerlustigen Maximilian von Oesterreich ist trefflich, und nur durch den sprudelnden Witz und die feine Schalkheit des Narren Kunz wird die Gestalt des jungen Kaisersohnes einigermaßen übertrumpft. Eine anmuthige Figur ist ferner der Bube Kuni, der Retter Maximilians aus französischen Fallstricken, der sich später so reizend als Mädchen entpuppt, um den klugen Kunz mit Hand und Herz zu beglücken. Fehlte nicht die Einheit des Interesses und wäre die Handlung nicht gar zu breit angelegt, so hätte das keck hingeworfene Stück, das bei einer Konkurrenz der berliner Hofbühne neben drei andern Lustspielen den Preis errang, eine dauernde Bereicherung unserer Repertoires abgeben können. Interessant ist es, wie Charaktere, die in dem spätern Gestaltenkreise der Freytagschen Dichtung das Bürgerrecht erlangen, hier ihre Schatten bereits vorauswerfen: so der chevalereske Maximilian, so der gutmüthig schalkhafte Kunz, so vagabundirendes Volk und deutsche Ritterschaft verschiedenen Kalibers — lauter Typen, die in der Folgezeit bei Freytag immer wiederkehren und seiner Muse zu den schönsten Kränzen verhalfen.

Aus derselben Zeit wie die „Brautfahrt" stammt Freytags zweiter dramatischer Versuch, das Fragment gebliebene Trauerspiel „Der Gelehrte", das im Jahre 1844 entstanden und 1845 in Arnold Ruges „Poetischen Bildern" zuerst zum Abdruck gelangt ist. Auch in dieser Jugendarbeit, von der nur der erste Akt vollendet vor-

liegt, finden wir ein später von Freytag mehrfach verwendetes Motiv im voraus angedeutet: Walter, der Held, ein Geschichtsforscher und Archivar, rettet sich nach mancherlei Fehden und politischen Versuchungen aus den Wirren und Kämpfen der Parteien wie der Unnatur und Verderbtheit der Gesellschaft „ins Volk". Wer glaubt hier nicht das Programm von „Soll und Haben" zu hören, das die Arbeit des Volkes als den vornehmsten Gegenstand der modernen Dichtung proklamirt? Wer hört hier nicht gewisse Grundstimmungen der „Verlorenen Handschrift" und der „Journalisten" vorausklingen?

Mit seinen beiden nächsten dramatischen Dichtungen, der „Valentine" (1847) und „Graf Waldemar" (1850), tritt Freytag in das Stadium seiner dichterischen Vollreife — der Ruhmes- und Eroberungslauf seiner Muse beginnt. Die Zugehörigkeit oder mindestens die nahe verwandtschaftliche Beziehung des Freytag jener Tage zur jungdeutschen Schule wird durch diese Werke unleugbar beglaubigt; ihre emancipirten Neigungen, ihre gegen Gesellschaft und Tradition gerichteten reformatorischen Bestrebungen, ihre Vorliebe für Ausnahmsexistenzen und ritterliche Charaktere, ihre scharfe Dialektik und ihr nonchalantes Umspringen mit den landläufigen Begriffen von Recht, Sitte und Ehre — all dies kennzeichnet sie als mit vollem Bewußtsein in den Wassern der damaligen jungdeutschen Zeitströmung schwimmend. Beide Stücke treten von zwei verschiedenen Seiten — hier von der des Mannes, dort von der des Weibes — an das gleiche sociale Problem hinan: sie bringen die durch eine tiefe Liebe bewerkstelligte Befreiung aus traditionellen Vor-

urtheilen zur Darstellung; der Conflikt ist somit in beiden ein wesentlich psychologischer, und die überaus feine und subtile Dialektik, mittels welcher sie conventionellen Anschauungen und Verkehrtheiten der Sitte und der Gesellschaft mit den Waffen freien und vorurtheilslosen Denkens zu Leibe gehen, leiht ihnen einen besondern Reiz, den Reiz des Oppositionellen, der denn auch seine Wirkung auf das Publikum nicht verfehlte.

Die „Valentine", an welcher französische Einflüsse nicht zu verkennen sind, ging mit entschiedenem Erfolg über die deutschen Bühnen. Das war begreiflich: die Hauptcharaktere ermangeln zwar — es ist unleugbar — tieferer Erfassung und psychologischer Begründung; sie sind vorwiegend auf den theatralischen Effekt zugeschnitten, und vollends Saalfeld ist eine auf Willkür aufgebaute Existenz und wirkt als Dieb ästhetisch verletzend, aber so elegant und elastisch war die deutsche Sprache von den Brettern herab lange nicht erklungen; überdies ist jede Scene, vom Standpunkt des Ganzen aus wie für sich betrachtet, klug und fein gedacht, in sich rund und bewegt und nach außen hin zweckdienlich und spannend. Das Pathos der Ueberzeugung beseelt die ganze Dichtung. Zudem ist alles in ihr charakteristisch hingestellt, individuell gefärbt, eigenartig gehalten und von einer gewissen Energie der Stimmung erfüllt, die über die Klippen und Abgründe einzelner gewagter Scenen und Situationen hinweghilft und hinwegtäuscht.

Das Verhältniß von Bild und Gegenbild zwischen der „Valentine" und dem „Grafen Waldemar", welcher letztere, nebenbei bemerkt, zuerst in den „Grenzboten"

zum Abdruck gelangte, ist unverkennbar. Wird dort eine edle Frauennatur, eine Aristokratin, durch einen Mann aus dem Bürgerstande von den Vorurtheilen ihrer Gesellschaftskreise befreit und einer normalen Auffassung des Lebens gewonnen, so sehen wir hier das umgekehrte Verhältniß: ein aristokratischer Wüstling, der in den Banden der Salon- und der Halbwelt sich in eine blasirte Menschenverachtung eingewiegt hat, wird durch die Liebe zu einem unverdorbenen Mädchen aus dem Volke zu seiner ursprünglichen Thätigkeit zurückgeführt und einem gesunden Dienste der Menschheit wiedergegeben. „Graf Waldemar", der sich, wie die „Valentine", schnell die Bühnen eroberte, erreicht nicht die künstlerische Höhe seiner Vorgängerin, obgleich die Charaktere in ihm mindestens so tief erfaßt sind wie in jenem Stücke; er baut sich zum Theil auf undenkbaren Voraussetzungen auf; er leidet ferner an einem rein novellistischen Schluß und an gewissen theatralischen Uebertreibungen, die nicht nur in der willkürlich tendenziösen und übertriebenen Auftragung von Licht und Schatten — das eine auf der Seite der liederlichen Aristokratie, das andere auf derjenigen des sittlichen Kleinbürgerthums — beruhen, sondern auch in überspannten Scenen fühlbar werden, wie in dem Auftritt, in dem die russische Fürstin auf den Besitz Waldemars verzichtet. Auf einen weitern Mangel des Stückes endlich weist Freytag selbst mit einem gewissen Freimuth in seinen autobiographischen Mittheilungen hin. Er findet einen Fehler des „Waldemar" darin, „daß am Schluß dem Zweifel Raum gelassen wird, ob der gebesserte Held in dem neuen Leben, zu dem er sich

plötzlich entschlossen, ausharren werde". „Diese Schwierigkeit", erklärt Freytag ausdrücklich, „ist nicht überwunden. Sie war aber wohl zu überwinden, wenn ich die Wandlung am Schluß schon während des Stückes durch einen kleinen Zusatz zu dem Charakter des Helden besser motivirt hätte. Daß ich dies während der Arbeit nicht deutlich empfand, war entweder ein Mangel der Begabung oder ein Rest von Unreife." Es wäre zu wünschen, daß Freytag noch heute das verschuldete und von ihm selbst so richtig gewürdigte Versäumniß nachholen möchte. Ein schöner und großer Zug ist aber im „Grafen Waldemar" die scharfe Betonung der Ueberzeugung, daß die vornehmen Kreise von Krankheitsvorgängen tief zerfressen sind und daß die Gesundheit einzig da zu suchen ist, wo Natur und Einfachheit heimisch sind — im Volk.

Stehen die „Valentine" und „Graf Waldemar" in einem gewissen innern Zusammenhange mit den Tendenzen der „Jungdeutschen", so ist dies, wenn auch nach einer andern Richtung hin, entschieden auch in Betreff der dritten hervorragenden Bühnendichtung Freytags der Fall, in Betreff des Lustspiels „Die Journalisten" (1854). Jungdeutsch ist in ihm das Aktuelle und journalistisch Zugespitzte in Handlung und Charakteren — ein Moment, das dieses Freytagsche Lustspiel mit den gleichzeitigen Bühnendichtungen Laubes, Gutzkows und anderer Vertreter des jungdeutschen Programms gemein hat. Die Erklärung liegt nahe: traten doch diese Herren zu einem großen Theil, wie Freytag selbst, aus dem Lager der Tagespresse in das der dramaturgischen Dichtung über; sie kamen direkt vom Redaktionssessel auf die welt-

bedeutenden Bretter; sie nahmen den Rothstift, die Papierscheere und das ganze publicistische Handwerksgeschirr mit hinüber in den Thespiskarren — das politische und sociale Tagesinteresse schließt bei ihnen einen Compromiß mit der Poesie.

„Die Journalisten" entrollen uns ein Bild der politischen Parteikämpfe in dem Deutschland der Reaktion; sie führen uns etwa in das Jahr 1853. Rückschritt und Fortschritt stehen sich in geschlossener Phalanx gegenüber, und die Tagespresse ist das Schlachtfeld, auf dem sie sich begegnen. Es handelt sich um die Wahl für die nächste Landtagssession. Dabei wird ein bis ins Einzelne hinein wohlgetroffenes und sauber ausgeführtes Kulturporträt der ganzen Epoche vor uns entfaltet; es wird uns zunächst in drastischer Form die Wirkung der politischen Wahlumtriebe auf das Familienleben zur Anschauung gebracht; die Zustände des deutschen Bürgerstandes werden uns vergegenwärtigt: die politische Unreife aller Kreise, die ersten Gehversuche der Nation in den parlamentarischen Kinderschuhen, die liebe Eitelkeit, die plumpe Dummheit, schnellfertiges Streberthum und seichte Gelegenheitsdienerei: all dies, kurz die Physiognomie der Zeit, wird uns von ihrer heitern Seite geschildert, wie es dem echten Lustspiel zukommt; aber es werden uns bei diesem einseitigen Verfahren im Grunde doch nur die recht unzulänglichen Waffen des Tageskampfes, die bloßen Aeußerlichkeiten der konstitutionellen Bewegung dramatisch aufgewiesen; die idealen Interessen der Zeit dagegen kommen im Rumor der Parteiumtriebe gar nicht zu Worte — die tiefere Idee der Vorgänge bleibt ziemlich

unberührt. Man hat zur Entkräftung dieses Vorwurfs eingewendet, daß das Interesse an den Landtagswahlen bei der Majorität in jenen Tagen überhaupt kein tieferes gewesen. Gut! Aber das zugeben, ist doch die Forderung gewiß gerechtfertigt, daß aus der interesse- und verständnißvollen Minorität — wer leugnet sie? — wenigstens eine einzige Gestalt, die eine tiefere Erfassung der Zeitaufgaben repräsentirt, hätte herausgegriffen und in die Handlung gerückt werden sollen, und wenn auch nur an die Peripherie der Handlung. Das hätte unbeschadet des leichten Lustspielcharakters der „Journalisten" und im vollen Einklang mit der realistischen Haltung des Stückes geschehen können. Wir stoßen hier wieder auf das mehrerwähnte Deficit im dichterischen Können Freytags: was wir an „Soll und Haben", an der „Verlorenen Handschrift" und dem Schlußstein des großartigen Baues der „Ahnen" vermißten, das fehlt auch hier: die Höhe der Auffassung und die Weite der Perspektive. Bolz, der Held des Stückes, kann nach dieser Seite hin nicht genügen, ebenso wenig irgendeiner unter den übrigen Charakteren. Abgesehen von diesem Mangel haben aber die Gestalten der „Journalisten" den frischen Wurf und Chic des echten Lustspiels. Die beiden Hauptträger der Handlung, Bolz und sein weiblicher Sekundant, Adelheid, haben kräftigen, vollen Herzschlag; Bolz ist eine durchaus deutsche Natur voll Humor und Begeisterung zugleich; er hat Gemüth und doch einen feinen Stich ins Ironische; er bewegt sich mit leichter Eleganz und hält die Fäden der Aktion in sicherer Hand, bis er sie seiner anmuthigen Partnerin allein überläßt. Diese, Adelheid, ist vielleicht

die graziöseste Frauenfigur Freytags, elastisch, fröhlich, findig, ein kleiner Diplomat mit dem Lächeln der Schelmerei um den Mund, „eine helle Gestalt", um einen Lieblingsausdruck des Dichters zu gebrauchen. Und als prächtiges, episodisches Gegenbild dieses jovialen Paares die ehrenwerthe Familie Piepenbrink! Gute Seelen, aber Pfahlbürger Zug um Zug! Es sind Menschen, wie unsere lieben Nächsten meistens: sie sitzen breit und sicher auf ihren überlieferten Anschauungen und Vorurtheilen, als wären es lauter pure Wahrheiten und unanfechtbare Postulate; sie stehen im Centrum eines kläglich engen Gesichtskreises und zeigen dabei, wie es im Leben meistens gefunden wird, ein ungemein robustes Selbstbewußtsein. Was aber mit ihnen versöhnt und ihre Gestalten unendlich ergötzlich macht, das ist ihre tölpelhafte Vertrauensseligkeit, ihr Frohsinn, ihre Harmlosigkeit. Vervollständigt wird der Kreis durch die Redakteure und Mitarbeiter des Blattes „Union". Der lyrisch angesäuselte, zärtlich schmachtende Bellmaus, Redakteur für „Theater, Musik, bildende Kunst und allerlei", der hungerige, fingerfertige Schmock, journalistischer Tagelöhner beim „Coriolan": wer begegnete ihren Ur- und Vorbildern nicht noch heute dutzendweise zu Leipzig und Berlin in den Administrationsbureaus unserer Publicistik? Consequent sind freilich nicht alle Personen durchgeführt. So fehlt dem konservativen Wahlkanditaten, dem Obersten Berg, die rechte innere Glaubwürdigkeit, und schemenhaft bleibt der liberale Kandidat, der ehrliche Professor Oldendorf; ferner sind der intriguante Gutsbesitzer Senden und einige Andere

gar zu unausgeführt geblieben. Aber trotz dieser Mängel sind „Die Journalisten" der geachteten Stellung in den Repertoires unserer Theater durchaus würdig, welche sie seit ihrer ersten Aufführung im Stadttheater zu Breslau (8. December 1852) einnehmen; denn was feinsinnigen Humor, realistisches Zeitcolorit und forsche Führung der Handlung betrifft, hat das moderne deutsche Lustspiel den „Journalisten" nicht viel an die Seite zu stellen.

Im Jahre 1859 erschienen „Die Fabier", Freytags letztes Drama. Die Tendenzen der „Jungdeutschen", zu denen er sich in der „Valentine" und im „Grafen Waldemar" theilweise bekannt hatte und die in den „Journalisten" noch nachklangen, waren inzwischen von der Zeit ziemlich überholt; wir haben gesehen, wie entschieden Freytag, gemeinsam mit Julian Schmidt, in den „Grenzboten" die Ideen der neuen Epoche journalistisch verfochten, wie rückhaltslos er die Aufrichtung des Volkes durch die Pflege des nationalen Bewußtseins und die Hebung der materiellen Lebensbedingungen als bewegendes Grundprincip seiner Forderungen hingestellt und wie schneidig er der jungdeutschen Schule die Fehde angesagt. Als Antwort darauf hatten die Gutzkow, die Laube, die Kühne und Lewald aus ihrem verschanzten Lager mit Kritiken und Artikeln, mit Essays und Broschüren ein prasselndes und knallendes Feuer gegen den „Renegaten" Freytag eröffnet und namentlich sein „Soll und Haben" mit der ätzenden Lauge ihrer Polemik überschüttet.

Vielleicht ist die Flucht aus dem Kampf und Hader

der Gegenwart, welche „Die Fabier" bedeuten, als eine Rückwirkung der Misstimmung zu bezeichnen, in welche diese jungdeutschen Angriffe den rastlos Schaffenden nothwendig versetzen mußten. „Die Fabier" verlassen vollständig den von Freytag in seinen übrigen dramatischen Schöpfungen kultivirten modern socialen Boden und besteigen den Cothurn der antiken Dichtung, indem sie uns die Auflehnung des römischen Bürgerthums gegen die Patricierherrschaft in einem dichterischen Gemälde zur Anschauung bringen; sie zeigen uns das republikanische Rom im Kampfe mit dem volskischen Veji und an der Spitze dieses Kampfes für die Tiberstadt das altehrwürdige Patriciergeschlecht der Fabier unter dem Konsul Caeso Fabius. Auf diesem Hintergrunde entwickelt sich der Conflikt zwischen den Adelsgeschlechtern und dem Volk, als dessen Vorkämpfer der alte Spurius Icilius in den Vordergrund tritt. Es wäre übrigens eine Verkennung der ethischen Bedeutung der „Fabier", wollte man die Dichtung, weil sie sich dem Stoffe und auch der Form nach völlig in den Gleisen des akademischen Dramas bewegt, im Lichte einer bloßen ästhetischen Studie betrachten — sie ist bei weitem mehr. Ich kann der Auffassung völlig beistimmen, welche in ihr die antike Verkappung eines für die moderne Idee voll begeisterten Poeten erblickt. Freytag entrollt uns in den „Fabiern" die tiefe Tragik, welche für jeden, nicht bloß für den römischen, Staat in dem Kampfe der Mächtigen mit den Ohnmächtigen, der Wissenden mit den Unwissenden, der Besitzenden mit den Enterbten liegt; er weist mit dem Finger darauf, wie gefahrdrohend selbst für den Bestand

des Staates die gewollte Isolirung und principielle Trennung der Stände ist und bringt diese geschichtsphilosophische Idee in einer wie zufällig der antiken Welt entnommenen Handlung markant zum Ausdruck. „Die Fabier" sind also im Grunde aktuell, wie die übrigen Dramen Freytags auch. Der Plan ist fein erwogen und die Motivirung subtil, der Conflikt gewaltig und die Perspektive groß, der Stimmungswechsel reich und die Diktion maßvoll; die Charaktere aber sind tief tragisch erfaßt, und in ihrer Ausführung, die einen heldischen Zug hat, ist die Klippe moderner Schönrednerei, welche der deklamatorischen Alterthumstragödie so oft verhängnißvoll wird, geschickt umschifft. Und doch! Der vollen Befriedigung des am Quell Freytagscher Dichtung Trinkenden steht auch hier ein Etwas hindernd entgegen. Was könnte es anders sein, dieses Etwas, als das alte „Bis hierher und nicht weiter!" der Freytagschen Muse? Die realistische Natur unsers Dichters, die kühle, leidenschaftslose Grundstimmung, die ihn beherrscht, reicht nicht aus zur Bewältigung großartiger Conflikte im Geiste der antiken Tragik; es gebricht Freytag trotz der soeben hervorgehobenen großen Vorzüge zu sehr der Hochflug eines schwungvollen Pathos und die überzeugende Macht eines hinreißenden dramatischen Vortrages. Dagegen excelliren „Die Fabier" durch vollendete Kunst des Aufbaues, durch eine architektonische Schönheit in der Geschlossenheit desselben, wie kein anderes der Freytagschen Dramen diese in gleichem Maße aufweist. Exposition und Steigerung sind mustergültig; die Gipfelung ist effektvoll, die imposante Gerichts-

scene des vierten Aktes in technischer Beziehung unübertrefflich, und auch Umkehr, Katastrophe und Erhebung lassen die ideale Linie der Composition nirgends verkennen. Freytag bekundet in den „Fabiern" eine erschöpfende Vertrautheit mit den Gesetzen des dramatischen Kunstbaues, als deren berufener Interpret er sich übrigens, um das schließlich noch kurz zu erwähnen, auch in dem maßgebenden theoretischen Werke „Die Technik des Dramas" (1863) erwiesen hat, einem Buche, das mit großem Aufwand von Gelehrsamkeit und dichterischer Divination aus den klassischen Bühnendichtungen der Weltlitteratur die Gesetze für den korrekten Bau des Dramas zu konstruiren sucht.

Was die Schöpfungen Gustav Freytags neben ihrem tiefen geistigen Gehalt charakterisirt, das ist vor allem die absolute Ehrlichkeit der hier in die Erscheinung tretenden dichterischen Persönlichkeit. Freytag ist kein Poet, der mit der Geste des Tribunen für seine Ideale feurig eintritt; er ist kein vulkanischer Geist von jener flammenden Leidenschaft, die in der einen Hand das Sein, in der andern das Nichtsein trägt und ein Drittes nicht kennt, kein litterarischer Titan, der den Ossa auf deu Pelion thürmen möchte — nein, Maß und Ruhe wiegen in seinen Produkten vor; diese Produkte tragen den Stempel echten deutschen Geistes und haben zu dessen Anregung und Veranschaulichung machtvoll und segensreich gewirkt; andächtige Freude an deutscher Art und deutschem Wesen erfüllt sie; Dichter und Gelehrter reichen sich in Freytag die Hand. Ursprünglich eine naive Natur, hat er nicht aufgehört, in strenger Arbeit

an sich selbst die Grenzen seines Wesens zu erweitern; in Kunst und Geschichte hat er Wahrheit und Schönheit gesucht. Und wie viel des Schönen und Großen hat er arbeitend und suchend erreicht! Germanisches Leben, geistiges wie politisches, den Werdegang unserer Nation von den Urzeiten bis heute spiegeln seine Werke in zum Theil unvergänglichen Formen wieder. Zweimal, in den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" und in den „Ahnen", ist er der Entwickelung des deutschen Volkes dichtend und denkend nachgegangen; als Journalist wie als Redakteur aber hat er, treu im Lager des Liberalismus ausharrend, an der nationalen Einigung Deutschlands unermüdlich mitgewirkt. Beharrliche Liebe zum Volk ist die Seele seiner Dichtung, seine Nation stark und tüchtig zu sehen der Wunsch seines Lebens. Kein deutscherer Dichter als unser Gustav Freytag!





Karl Stieler.

Der Dialekt hat im Organismus der Sprache eine wichtige Aufgabe zu vollbringen. Man darf ihn den Jungbrunnen nennen, aus dem ihr unablässig frische Kraft und neues Leben strömt, indem er ihr aus dem schöpferischen Munde des Volkes ungeahnte Laut- und Wortbildungen rastlos zuführt, ja selbst das Gefüge ihrer Sätze und Perioden durch die naiven Formen volksthümlichen Ausdrucks allmählich umprägt. Ist aber der Dialekt der Verjünger der Sprache, so kann man die mundartliche Litteratur als einen Regenerator der Kunstpoesie und des Schriftthums überhaupt bezeichnen. Nirgends so sehr wie in den Werken der Dialektdichter sprudeln die erfrischenden und verjüngenden Quellen unserer wie jeder anderen Litteratur; bewahrt doch das Provinzielle in der Poesie die litterarische Produktion einer Zeit vor akademischer Verknöcherung und Einseitigkeit, indem es dieselbe mit dem belebenden Hauche des Individuellen wohlthuend erfüllt — des Individuellen, weil ein Volksstamm im Kreise seiner Brüderstämme immer ein be-

stimmtes Individuum von eigenartig ausgeprägter Physiognomie ist.

Im Leben ist es nicht anders wie in der Litteratur. Denken wir uns einen modernen Salon! Da rauscht und plauscht, da kokettirt und medisirt alles geschäftig durcheinander; Geistreiches und Triviales schwimmt auf derselben Welle des Conventionellen; alles bewegt sich in den abgegriffenen und abgeschliffenen Formen des gesellschaftlichen Jargons, und von den vielen kleinen Göttern, die hier schwirren, ist keiner so mächtig wie die Göttin mit den breiten Flügeln, die Monotonie. Da plötzlich platzt in den seichten Strom von Eleganz und Correctheit ein frisches Naturkind hinein, so etwa eine Unschuld vom Lande im Stile von Auerbachs „Frau Professorin". Nun erst haben wir auf dem unfruchtbaren Parkett das belebende Element. Nachdem die Momente des Staunens über die keck hereingehagelte Naivetät überwunden, fängt man an, sich das Wunder genauer zu betrachten und entdeckt, daß es, trotz unserer eigenen Vornehmheit, gar nicht so üble Sitten hat. Man findet die hier aufgeschlossene Natürlichkeit pikant; man findet sie neu, unterhaltend, nachahmungswürdig — und wirklich: die Kunst entschließt sich endlich zu thun, was sie schon längst hätte thun sollen: sie geht bei der Natur in die Schule.

Die Dialektpoesie ist im Hause der Dichtung so ein zuerst angestauntes, dann pikant und endlich nachahmungswürdig gefundenes Naturwunder; sie vor allem spielt in der Litteratur die Rolle der ewigen Jugend; sie ist die Idunna der Poesie, und wie der Socialphilosoph in dem

allmählichen Nachwachsen der Gesellschaft aus den niederen Schichten heraus eine normale Entwickelung erblickt, so wird der Litterarhistoriker, nach den Verjüngungsgeheimnissen eines nationalen Schriftthums befragt, unter andern Faktoren immer auf die zeitgenössische Dialektdichtung hinzuweisen haben.

Das heutige Deutschland darf sich beglückwünschen, daß es bei der verwirrenden Ziel- und Programmlosigkeit seiner Litteratur eine so reich und theilweise so glücklich angebaute mundartliche Dichtung aufzuweisen hat. Seit der bahnbrechenden Initiative Norddeutschlands, welche in den Schöpfungen eines Fritz Reuter, eines Klaus Groth ihren Ausdruck findet, hat das Provinzielle nach Form und Inhalt in der deutschen Dichtung eine immer wachsende Bedeutung gewonnen, und gegenwärtig singt man bei uns im Dialekt von den Vogesen bis zur Bernsteinküste.

Ueberblicken wir die Vertreter der heutigen provinziellen Dichtung in Deutschland, so tritt uns als einer der liebenswürdigsten unter ihnen Karl Stieler entgegen, der dichterische Porträtmaler und lyrische Psycholog des biederen Bayernvolkes, eine Gestalt von großer Weichheit der Empfindung und doch zugleich von mannhafter Sicherheit in ihrer Stellung zu Welt und Leben.

Ich will im Folgenden versuchen, das Charakterbild Stielers in Kürze zu entwerfen.

In München am 15. December 1842 als zweiter Sohn des bekannten königlich-bayerischen Hofmalers Joseph Stieler geboren, der sich namentlich als Porträteur einen bedeutenden Namen erworben, wuchs der talent-

volle Knabe unter den wohlthuenden Einflüssen eines geistig angeregten Familienlebens auf. Ein Nachglanz der bereits untergegangenen Ruhmessonne von Weimar leuchtete aus den Erinnerungen des Vaters, der mit Goethe innige Beziehungen unterhalten, noch von fern herüber um die Wiege des Knaben, während die hervorragendsten künstlerischen und litterarischen Vertreter der Epoche Ludwigs I, die zum Theil in intimem Verkehr mit Stielers Elternhause standen, in unmittelbarer Nähe auf ihn wirkten. Seine wissenschaftliche Vorbildung empfing er auf dem Ludwigsgymnasium zu München; später stand er wie Herkules am Scheidewege: das geistige Leben der süddeutschen Kunstmetropole hatte durch den um König Max II. versammelten Dichterkreis — Geibel, Bodenstedt, Lingg, Dingelstedt u. a. — an Inhalt wie an Tiefe gewonnen, während die künstlerischen Bestrebungen durch gleichbedeutende Namen vertreten waren. Von beiden Seiten her sah sich der empfängliche Jüngling, der zwischen Malern und Dichtern aufgewachsen war, beeinflußt. Nach beiden Seiten hin begabt, zauderte er: sollte der Pinsel, sollte die Feder das Werkzeug seines Lebens werden? Einstweilen diente er beiden Musen: er malte; er dichtete. Ein harter Kampf mußte durchgerungen werden, bis er sich über den einzuschlagenden Weg klar wurde. Das ist begreiflich. Mit den Augen der Sphinx blickt das Leben den Jüngling an, und je mehr in ihn gelegt ist, um so schwerer pflegt er den entscheidenden Schritt einer Wahl fürs Leben zu thun, den die seichte Oberflächlichkeit thut, als handelte es sich nur um die gaukelnde Rolle eines Carnevalabends. Es ist

merkwürdig, wie häufig wir die Träger unserer neuesten Dichtung zwischen die beiden Feuer: Malerei und Dichtkunst gestellt sehen. Fritz Reuter, Gottfried Keller, Joseph Viktor von Scheffel sind Beispiele dafür; sie alle rangen, ganz ähnlich wie der junge Münchener, in ihren Entwicklungsjahren mit der Wahl zwischen Palette und Leier. Stieler entschloß sich endlich, die materielle Basis seines Lebens überhaupt nicht auf dem Boden der Kunst zu suchen, sondern ein exactes Studium zu ergreifen und seinen ästhetischen Neigungen nur in den ihm bleibenden Mußestunden nachzugehen. So sehen wir ihn denn als Hörer der Rechtswissenschaft die Universität seiner Vaterstadt beziehen und fleißig dem Jus obliegen. Inzwischen führte das Leben ihm manche innere Bereicherung zu. Namentlich nach einer bisher weniger von ihm cultivirten Richtung hin, die für seine poetische Entwicklung von der allergrößten Bedeutung wurde, erweiterte sich in diesen Jahren Stielers Verkehrskreis: hatte er sich bis dahin vorwiegend in künstlerischen Kreisen bewegt, so wendete er sich von jetzt an in Beobachtung und Umgang zugleich dem Volke zu. Hierin unterstützte ihn ein besonders glückliches Moment in seinem Leben: sein Vater hatte sich seinerzeit in Tegernsee ein freundliches Landhaus erbaut und zwar auf der „Point" am See. In den Ferien und sonst in guter Jahreszeit pflegte die Familie Stieler hier wochen- und monatelang zu rasten, und namentlich der junge Karl schlug am See seinen Lieblingssitz auf. Von hier aus wuchs er mehr und mehr mit dem Landvolke von Tegernsee und Umgebung zusammen; er lernte es von außen und innen genau kennen

und wandte diesen treuherzigen Bauern allmählich sein ganzes Herz zu. So wurde er bald eine populäre Persönlichkeit in den Bergen um Tegernsee und im ganzen bayerischen Gebirge. Den „Stieler-Karl", wie der Volksmund ihn taufte, kannte Alt und Jung. Die Joppe über den Schultern, den federgeschmückten Hut auf dem Kopfe, kehrte er im Bauernhofe wie in der Sennhütte ein und wußte mit den Leuten „in die Berg" nicht nur in ihrer landesüblichen Mundart, sondern zugleich — und das bekundete die feinere Seite seines Wesens — auch in ihrer Herzenssprache, je nach Zeit und Umständen, ein warmes oder auch ein derb kräftiges Wort zu sprechen.

In dem sogenannten „Stielerhause" auf der „Point" am See hat er bis zuletzt (seit 1871 mit seiner jungen Gattin) seine Ferien verlebt. Hier, in dem lieblichen Asyl weltabgeschiedenen Glücks, wurzeln seine schönsten Kindheitserinnerungen; hier hat er bis ans Ende die Weihestunden seines Lebens und eine hübsche Summe seiner Erdentage überhaupt verbracht, und der köstliche Bergwinkel von Tegernsee, diese uralte Stätte deutscher Cultur, mit den ragenden Felswänden, mit dem abgrundtiefen See, ist die eigentliche Heimath und zugleich — landschaftlich betrachtet — das treffendste Bild der Stielerschen Dichtung. Wie konnte es denn auch anders sein bei einem Poeten, der, fern von aller Unempfinderei, sich in seiner ganzen Produktion nur auf Selbsterlebtes, Selbstgeschautes stellt, wie konnte es hier anders sein, als daß in gewissem Sinne der genius loci Tegernsees auch der Genius der Stieler'schen Dichtung ist? Wollte man eine Allegorie ausspinnen, schwankend und

dehnbar freilich wie alle Allegorien, so könnte man sagen: wie der Grundcharakter der Landschaft von Tegernsee übereinstimmt mit dem Grundcharakter der Stielerschen Dichtung, wie beide weder großartig noch gewaltig, wohl aber überaus anmuthig und kräftig, dabei in einzelnen Linien bedeutend sind, so ist auch eine gewisse Aehnlichkeit in den Einzelheiten hier wie dort nicht zu verkennen. Diese lauschige, dämmervolle Waldnacht mit Vogelruf und Sternenschimmer ist die träumerische Phantasie, die Stielers Dichtungen durchathmet, diese in warmem Licht ergossene Seeflut mit den saftig grünen Almen darüber ist die lachende Treuherzigkeit, die seine Lieder erfüllt; diese markigen Berge aber mit ihren schroffen Felssäulen sind die ethische Kraft, die zur Physiognomie seiner Poesie gehört, und diese tüchtigen Bauerhöfe mit dem gesunden Volke darin, sie bedeuten den kernigen Realismus, der trotz aller ihnen eigenen Zartheit die Gedichte Stielers charakterisirt.

Stieler absolvirte 1868 sein juristisches Staatsexamen, practisirte bei Gericht und in der Anwaltschaft und wurde 1869 zu Heidelberg zum Doktor der Rechte promovirt, um sich alsdann namentlich staatsrechtlichen Studien zu akademischen Zwecken zu widmen. Abhandlungen dieses Genres mit vielfachen Exkursen auf politische Gebiete, die er in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" veröffentlichte, stammen größtentheils aus dieser Zeit. Um sich jedoch eine feste Stellung zu gründen, nahm er im Jahre 1870 ein Amt im bayerischen Reichsarchiv zu München an, in welcher Thätigkeit er bis an sein Lebensende, zuletzt als Assessor, gewirkt hat. Gesell-

schaftlich gestalteten sich die Verhältnisse in München sehr bald äußerst günstig; in den geistig bewegten Salons Paul Heyses, Liebigs, Pilotys, der beiden Kaulbach war Stieler stets ein freudig begrüßter Gast, und sein warmes Freundschaftsverhältniß zu Franz Defregger wurde ihm, namentlich in den letzten Jahren, ein Born der Erquickung und Erfrischung. Aber auch über München hinaus knüpfte er in seiner, die Herzen gewinnenden Art ein Band nach dem andern in die Weite hin, hin in alle bedeutenderen Städte Deutschlands, wo er nur immer eine Aussicht sah, der dichterischen und litterarischen Propaganda für seine bayerische Heimath Boden zu gewinnen. In alle bedeutenderen Städte Deutschlands! Denn im Norden wie im Süden unseres Vaterlandes hörte man ihn, etwa während der letzten zehn Jahre seines Lebens, immer häufiger jene nach Form und Inhalt gleich bedeutsamen Vorträge über Land und Leute von Bayern halten, die zur Verbreitung seines Namens und seiner Werke nicht wenig beigetragen haben, und auf einer solchen Apostelfahrt, um das nebenbei zu bemerken, war es auch — in Leipzig, wo ich den herzenswarmen Menschen kennen lernte, um fortan bis an sein Ende in dauernder freundschaftlicher Beziehung mit ihm zu bleiben.

Die Anregung für sein poetisches und litterarisches Schaffen strömte unserem Stieler vorwiegend aus drei Quellen: es waren Anregungen gesellschaftlicher, wissenschaftlicher und elementarer Art. Wirkten die Münchener Verkehrskreise und die fortgesetzten Wandervorlesungen gesellschaftlich belebend auf ihn, so sah er sich dagegen

durch seine Arbeiten in dem umfangreichen Urkundenschatze des Archivs und seine damit zusammenhängende tägliche amtliche Thätigkeit wissenschaftlich ungemein gefördert; fand er doch hier reichen, höchst ausgiebigen Stoff für seine historischen und kulturhistorischen Dichtungen, namentlich aber für diejenigen von episch-lyrischer Art, wie für seine Prosaschriften zur heimathlichen Landeskunde; als eine Anregung elementarer Natur möchte ich aber endlich den Umstand bezeichnen, daß sein äußerer Lebensgang es ihm gestattete, neben die Theorie seiner bayerischen Archivstudien die Praxis lebendigen Verkehrs mit den Kindern des Volkes zu stellen, von dem ich bereits sprach, und diese Verschmelzung von Geist und Wirklichkeit erklärt wohl in erster Linie den Bund, welchen wissenschaftliche Gediegenheit und lebensvolle Wahrheit in den Schriften Stielers schließen.

Zu einem guten Theile ist seine tiefe Vertrautheit mit dem Fühlen und Denken des Volkes von Oberbayern übrigens auf den berufsmäßigen Verkehr zurückzuführen, in welchem er während längerer gerichtsamtlicher Thätigkeit zu Tegernsee mit den Gebirgsbauern stand, eine Beziehung, welche die früheren Berührungen Stielers mit dem einfachen Manne dort zu Lande vielfach vertiefte und gewissermaßen zum Abschluß brachte. Hatte er als Knabe auf den Dorfgassen von Tegernsee mit seinen ländlichen Altersgenossen getollt und getobt und dabei spielend den bäuerischen Dialect Oberbayerns erlernt, war er später, in seiner Studentenzeit, mit den flotten Gebirgsbuben als Holzknecht in die Wälder, als Feldarbeiter auf den Acker gezogen

und auf diese Weise ein Vertrauter ihres tiefsten Seelenlebens geworden, so fand er in der Gerichtspraxis Gelegenheit, das Bergvolk mit seiner „Prozeßsach'" und seinen lustigen Raufereien zu studiren, denen in der Regel eine verschlagene Schlauheit auf den Bänken des Gerichts zu folgen pflegte. Wie große Stücke die Altbayern im Gau von Tegernsee, zumal die frischen jungen Kerle, übrigens auf ihren „Stieler-Karl" hielten, das zeigte sich besonders im Kriegsjahre 1866, wo er, durch die Wahl zum Lieutenant im Regiment der „Waldler" ausgezeichnet, an der Spitze seiner Männer aus den Bergen gen Passau ins Lager zog. Politisch durchaus liberal gesinnt und vor Anderen mit der Gabe der Rede ausgestattet, machte er auch später seinen Einfluß unablässig im Dienste seiner Ueberzeugung geltend, und vielleicht der treffendste Beweis für sein ebenso mannhaftes wie geschicktes Eintreten nach dieser Seite hin ist die Thatsache, daß er selbst durch die letzten Wahlperioden, die er erlebte, hindurch mitten im Reiche des schwärzesten bayerischen Staats- und Kirchenregiments eine Enklave von liberaler und reichstreuer Färbung zu erhalten wußte.

Characteristisch für Stielers Art und Wesen ist es, wie er zu dichten begonnen. Die Liebe zu einer schönen Almerin — vielleicht ist sie heute irgendwo im bayerischen Gebirge eines biederen Bauern ehrsame Bäuerin — gab ihm sein erstes Lied ein. Er war damals noch Gymnasiast — und schon so verliebt! Daß es Dialectdichtung sein mußte, war selbstverständlich; denn er wollte verstanden werden, auf der Alm verstanden werden — von ihr! Zuerst gedruckt worden sind Stielersche Dialect-

gedichte gegen Ende der fünfziger oder zu Anfang der sechziger Jahre, und zwar in den „Fliegenden Blättern".

Acht Liederbücher in oberbayerischer Mundart hat der unablässig fleißige veröffentlicht und damit Beiträge zur Volkspsychologie und speciell zur Culturgeschichte des Bayernlandes von unvergänglichem Werthe geliefert. Es sind die Sammlungen: „Bergbleaml'n" (1865), „Weil's mi freut" (1876), „Habt's a Schneid?!" (1877), „Um Sunnawend" (1878), „Von Dahoam" (1881), „A Hochzeit in die Berg" (1881), „In der Sommerfrisch" (1883) und „Aus der Hütten" (1883). Drei dieser Liedersammlungen sind als Texte zu Bildern und Zeichnungen berühmter Künstler entstanden: „Von Dahoam" zu Bildern von Franz Defregger und „A Hochzeit in die Berg" sowie „In der Sommerfrisch" zu Zeichnungen von Hugo Kaufmann.

Ehrliche Lebenswahrheit, Wärme und Echtheit des Gemüths und jene tiefgründige Herzens- und Geistesbildung, welche sich nicht nur von der Schulbank, sondern zu einem guten Theile vom Markte des Lebens herschreibt — das sind neben großer Humanität und vaterländischer Gesinnung die Hauptmerkmale der Stieler'schen Muse, welche zwar keine Erzeugnisse von epochemachender Bedeutung und Genialität hervorgebracht hat, immerhin aber einen ehrenvollen Platz auf dem heutigen deutschen Parnaß in Anspruch nehmen darf.

Stieler ist ein realistischer Beobachter von seltener Feinheit des Auges, und in dieser Hinsicht gleicht er seinem Freunde und Landsmanne, dem geistvollen Realisten mit dem Pinsel, Franz Defregger: die künstlerischen

Gebilde Beider sind, was typische Lebenswahrheit und Drastik betrifft, von unübertrefflicher Echtheit; trägt doch die Produktion Beider bis zur Handgreiflichkeit das Gepräge des Erlebten. Aber das allein würde Stieler noch lange nicht bis zum Range eines so hervorragenden Vertreters moderner Dialectdichtung erhoben haben. Was ihn von der überwiegenden Mehrzahl der Dialect- und Volksdichter seiner Zeit und — ich sage wohl nicht zu viel — aller Zeiten unterscheidet, das ist vor allem dies: er zählt zu den Wenigen unter ihnen, die weder bildungsunreif im Volke noch vornehm-kühl über demselben stehen. Er vermeidet die Einseitigkeiten und Vorurtheile dieser beiden Pole; denn er ist einer der Bevorzugten, die mit dem warmen Herzen zwar tief im Volke wurzeln, mit dem feingeschulten Kopfe dasselbe aber bewußt überragen; seine Dialectlyrik ist aus dem tief innigen Zusammenhange mit den Leuten seiner Heimath naiv herausgewachsen und doch ganz und gar Kunstpoesie — beides in so glücklicher Verschmelzung, daß ihr Verständniß dadurch weder für den Leser von höherer Bildung noch für den aus dem Volke beeinträchtigt wird. Diese glückliche Mitte des poetischen Standpunktes aber erklärt sich aus den zwei integrirenden Faktoren, welche Stielers äußerm Leben die Bahn wiesen: er ist ein Kind der Gesellschaft aber ein Schüler des Volks. Die vornehm-ästhetischen Traditionen seines Elternhauses, seine auf geistige Ziele gerichtete Erziehung und der künstlerische Luftkreis seines Umgangskreises schützten ihn vor der Gefahr der Plattheit, welche ja für den Volksdichter eine der schlimmsten Klippen bildet; sein lang-

jähriger, vertrauter Verkehr aber mit den unteren Gesellschaftsklassen gab seiner Dichtung den sichern und gediegenen Untergrund eines gesunden und schönen Realismus.

Es ist etwas von der würzigen Luft der Almen in den Stielerschen Dichtungen, etwas vom weichen Odem, der aus den blumigen Bergwiesen aufsteigt; das Geläute der Heerdenglocken, der Juchzer des in die Berge ziehenden Burschen, Duft von Edelweiß und Almenrausch, alles dies wird in Stielers Liedern vernehmbar: lebensfrische Buben und Dirnen, schlaupfiffige Alte und alle Geschöpfe der Gebirgswelt blicken uns aus ihnen an, so ernst und sinnig und dann wieder so schalkhaft und verschmitzt, daß unser Herz sich weit aufthun muß wie unter dem warmen, belebenden Strahle der Hochlandssonne. Ueberall hören wir aus diesen Gedichten heraus, wie der Bauer denkt, fühlt und handelt, und ihr Werth besteht zu einem guten Theile darin, daß sie ihre Grenzen kennen und sie nicht überschreiten. Von zwei verwandten Talenten hat Stieler nach dieser wie nach andern Richtungen hin viel gelernt: von dem Alemannen Johann Peter Hebel und von seinem bayerischen Landsmanne Franz von Kobell; namentlich der Einfluß des Letzteren ist unverkennbar, aber Stieler ist trotzdem eine Selbstnatur von ausgeprägter Physiognomie geblieben.

Er wußte, was er wollte und konnte. Das Stoffgebiet seiner mundartlichen Dichtung umgrenzt er mit feinem kritischen Verständnisse in der dankenswerthen Abhandlung „Ueber Ziele und Grenzen der Dialectdichtung", welche er der Sammlung „Weil's mi freut" als Vorwort

voranschickt. Sehr treffend sagt er dort: „Das bäuerliche Thun mit seinen Freuden und Leiden, die Wagstücke der Jagd, die Schelmenstücke der Verliebten, farbenreiche Feste und mitunter wohl der Conflict der Untergebenen mit ihren Honoratioren, das sind die nächstliegenden und wohl auch die einzigen Motive der Dialectdichtung, allein sie werden erweitert zu tausendfarbigen Nüancen durch die Auffassung, welche Phantasie und Witz des Volkes an diese spärlichen Begebenheiten knüpft."

Es ist oft staunenerregend, was Stieler aus solchen „spärlichen Begebenheiten" zu formen weiß, wie er sie durch feinsinnige Vertiefung und Pointirung, durch eigenartige Färbung und Beleuchtung unserem Interesse näher zu rücken versteht. Neben epigrammatisch zugespitzte Gedichte, aus denen der sprichwörtlich gewordene Witz des oberbayerischen Bauern zu uns spricht, stellt er breiter ausgeführte Lieder im Ton des Gemüths oder des Humors; neben flüchtige Verse im Stile des Schnadahupfls, die einem plötzlich angewehten Einfalle einen zwanglosen Ausdruck leihen, rückt er tiefernste Genrebilder aus dem Leben des Volkes und der Natur. Einem Gedichte wie dem nachfolgenden wird so leicht niemand seine uneingeschränkte Zustimmung versagen können; zeigt es uns doch, wie lebhafte Reflexe die allgemein deutsch-patriotischen Angelegenheiten in die bayerischen Dichtungen Stielers werfen, Dichtungen, die in ihrer lokalen Beschränkung niemals den Zusammenhang mit dem großen Vaterlande verleugnen. Ich meine das prächtige patriotische Gedicht:

An Anfrag (1870).

A Bauer hat drei Buabn im Feld;
Sie lassen gar nix hör'n.
Jetzt is er halt nach München 'nein
Zum Fragen in d'Kasern.

„Wie geht's mein Toni?“ hat er g'fragt;
Den mag er halt vor Allen;
Da schlagen's nach und sagen's ihm:
„Der is bei Wörth drin g'fallen.“

„O mein Gott, nei! — und unser Hans?“
„Der is mit siebez'g Mann,
Bei Sedan g'fallen“ — „Und der Sepp?“
„Der liegt bei Orleans“.

Der Alte sagt koa Wort und geht;
Er hebt sich an am Kasten,
Am Stuhl, am Thürg'schloß, an der Stieg'n —
Er muaß a weni' rasten.

Drunt auf der Staffel vor'm Haus,
Da is er niederg'sessen;
Er halt sein Hut no in der Hand;
Er hat auf all's vergessen.

Es gengant wohl viel tausend Leut,
Viel hundert Wagen vorbei,
Der Vader sitzt no allweil dort . . .
„Drei Buabn und — alle drei!“

Die erschütternde Tragik des Menschenlebens, wie sie in diesem Gedichte aus dem Kriegsjahre von 1870 in so ergreifender Einfachheit zum Ausdruck gelangt, spiegelt sich vielfach in der oberbayerischen Dichtung Stielers ab, aber im ganzen wiegen unter seinen Liedern

lebensmuthige, frische und kecke Stimmungen vor. Man darf nicht vergessen, daß nach dem einstimmigen Urtheile der landeskundigen Litteratur das Völkchen im Bergwinkel von Tegernsee — und hier hat ja die Stielersche Muse vorwiegend ihre Heimstätte — zu den leichtlebigsten und jovialsten von allen gehört, so weit die deutsche Zunge klingt. Zwischen Inn und Isar wohnt ein Stamm, der in der lachenden Natur der Alpenvorberge sich eines Wohlstandes erfreut, der es ihm leicht macht, die Welt schön und das Leben lebenswerth zu finden. Der glückliche Mensch ist allein der genußfähige. Man lebt kräftig, und man genießt unbefangen in jenen bevorzugten Gauen des deutschen Vaterlandes; so läßt der dichterische Interpret des oberbayerischen Volksgemüthes naturgemäß diesen Zug einer fröhlichen Sinnlichkeit in seinen Liedern am meisten hervortreten; er erhebt ihn zum Grundton seiner gesammten Dichtung.

Ist das Stoffgebiet der mundartlichen Poesie an sich ein beschränktes, so tritt dies in dem oberdeutschen Idiom gegenüber dem plattdeutschen in noch erhöhtem Maße hervor. Das Plattdeutsche — man denke nur an die Dichtungen Fritz Reuters! — hat nahezu ausschließlich geographische, das oberbayerische dagegen überwiegend ständische Grenzen; denn steht es dem plattdeutschen Dichter frei, neben dem Bauer auch den Städter in den Bereich seiner Darstellung zu ziehen, so ist der oberbayerische auf den Ersteren beschränkt, da der reine Dialect in Bayern nur auf dem Lande gesprochen wird. Was ihm durch diese Beschränkung an Breite der Gegenstände verloren geht, weiß Stieler indessen durch Vertiefung

vollauf zu ersetzen; ist es doch vor allem die starke Betonung der culturgeschichtlichen Seite, durch welche er seine Dichtungen auf eine ungewöhnlich hohe Werthstufe erhebt. Ich sage: der culturgeschichtlichen Seite; denn wie die Nationaldichtung stets ein Maßstab ist für die Cultur der betreffenden Nation, so ist es die Dialectpoesie für die bezügliche Sprachprovinz; sie ist, wofern sie echt ist, der Ausdruck der Denk- und Gefühlsweise wie der Welt- und Lebensanschauung eines fest umgrenzten und in sich abgeschlossenen Volksstammes. Stieler aber, eben weil er die Natur giebt, wie sie ist, nicht etwa bloß stilisirte Bilder, ist ein echter Dialectdichter und seine Dichtung somit ein werthvoller Culturmesser für das Volk von Oberbayern. In ihren Liedern und rein lyrischen Gedichten ist die Stielersche Poesie ein Spiegel des bayerischen Gemüthslebens; in ihren spruchartigen und epigrammatischen Theilen enthält sie eine Kritik der berechtigten und unberechtigten Eigenthümlichkeiten dieses eigengearteten Stammes, und die große Enthaltsamkeit, mit welcher Stieler sein persönliches Empfinden hinter die objective Darstellung seiner Stoffe zurückstellt, erhöht wesentlich diesen culturhistorischen Werth seiner Dichtungen. Seine Figuren sind ausnahmslos wirkliche Menschen. Riehl sagt einmal: „Der Bauer denkt nur da, hat nur persönliche Meinungen, wo es sich um seinen persönlichen Vortheil handelt. Ueberall sonst hat er nicht Gedanken, sondern Sitte, Herkommen, Ueberlieferung.“ Dieses sehr stichhaltige Axiom findet in den Bauern Stielers durchweg seine Bestätigung. Der realistische Standpunkt unseres durchaus wahrhaftigen Poeten verbietet ihm alles

Idealisiren, und die Art, wie er sich das richtige Verhältniß zwischen den beiden Faktoren des Realismus und des Idealismus in der Dialectdichtung denkt, ist sehr charakteristisch. „Der Vorwurf, daß ländliche Figuren idealisirt sind", sagt er in der oben erwähnten Abhandlung, „ist alltäglich zu hören; andererseits zeigt sich die Gefahr, daß der bloße Realismus schließlich zur Rohheit wird, alltäglich auf allen Gebieten der Kunst. Wie soll nun der Dialectdichter die Versöhnung in diesem Conflicte finden? — Darin, daß er durch das herbe Colorit hindurch und trotz der ungestümen Lebenskraft noch jenen feinen seelenvollen Klang heraushören läßt, der durch die Tiefe eines jeden gesunden Volkes klingt. — Laßt den Bauern, wo es der Fall einmal erfordert, so grob sein, als er wirklich ist, aber erinnert euch zur rechten Zeit, daß er auch noch mehr ist als ein Grobian! Vergeßt nicht, daß auch sein Leben Stunden hat, deren tiefe Herzenslaute vielleicht noch mächtiger sind als das Empfinden unserer geschulten Seele! Darin, daß der Dichter auch diesen Zügen des Volksgemüths gerecht wird neben, ja mitten drinnen in aller derben, realen Schilderung (nicht in der Abschwächung der Derbheit selbst), liegt der wahre Ausgleich dieser scheinbaren Gegensätze von Realismus und Ideal. So kann jede einzelne Gestalt ohne Schaden ihre drastische Frische behalten, und statt daß alle zärtlich idealisirt sind, sind einige wenige, die wirklich das Zeug dazu haben, auch wirklich ideal."

Neben den angedeuteten Vorzügen der Stielerschen Muse darf ein hervorstechender Zug nicht übersehen werden, welcher vielleicht ihre edelste und idealste Seite

ausmacht: die national-patriotische Tendenz in ihr. Macht Stieler sich auf der einen Seite zum beredten Dolmetsch bayerischen Wesens und bayerischer Besonderheit, weist er begeistert hin auf die culturellen und politischen Verdienste Bayerns um das große Vaterland und fordert er dafür als ein dichterischer Anwalt seiner engeren Heimath mit gerechtem Stolze den Dank Deutschlands ein, so drängt es ihn auf der andern Seite, immer und immer wieder einzutreten für die staatliche Unterordnung Bayerns unter Gesammtdeutschland, alle und jede particularistische Regung in seinen Stammesgenossen zu unterdrücken und das nationale Bewußtsein in ihnen zu wecken und zu kräftigen. Dieser Zug alldeutscher Gesinnung geht durch die gesammte Stielersche Production; kommt er namentlich in den mundartlichen Dichtungen oft genug und in frappanter Weise und neben der hier gebotenen Einfachheit um so herzpackender zum Ausdruck, so prägt er sich nicht minder überzeugend in Stielers hochdeutschen Prosawerken aus.

Wie warm der oberbayerische Idyllendichter und Ethnograph die deutschen Angelegenheiten in der Seele trug, wie sehr ihm neben seinen lokal-bayerischen Bestrebungen die Antheilnahme an den deutschpatriotischen Aufgaben der Zeit eine Herzens- und Gewissenssache war, als Zeugniß dafür muß zunächst eines seiner Nachlaßwerke genannt werden: die mit einem Vorworte von Friedrich Ratzel erschienenen Stimmungsbilder aus dem Jahre 1870—1871 „Durch Krieg zum Frieden". Das Buch enthält zeitgeschichtliche Betrachtungen aus dem großen Jahre von allgemeinem Charakter, dann aber

auch Skizzen und Situationsbilder von meist novellistischer Färbung und begleitet die kriegerischen Ereignisse jener gewaltigen Zeit vom ersten Donner der Geschütze an bis über den Friedensschluß hinaus. Mit Recht heißt es im Vorworte: „Wie tief Karl Stieler das größte Jahr deutscher Geschichte erlebt hat, das bezeugt dieses Büchlein auf jeder Seite. In dem Freunde der Hirten und Jäger der bayerischen Alpen erkennt man mit Erstaunen einen kerndeutschen Mann, in dessen Herzen bei der Liebe zur Heimath das Reich eine gute Stelle fand, in dem Schilderer eines entlegenen Winkels des Gebirges einen staatsmännischen Geist."

Aehnliches gilt von Stielers Prosa-Arbeiten zur Ethnographie, Sittengeschichte und Landeskunde Bayerns. Unter die in diese Rubrik fallenden Werke sind in erster Linie zu nennen das mit Hermann Schmid herausgegebene, reich illustrirte Prachtwerk „Aus deutschen Bergen" (1871)*) und die erst nach dem Tode ihres Verfassers mit einem Vorworte von Karl Theodor Heigel gesammelt erschienenen „Culturbilder aus Bayern". Außerdem hat er zu den auf Franz von Kobells Anregung herausgekommenen „Waidmanns-Erinnerungen" (1878) manchen dankenswerthen Beitrag geliefert. Aber zeigen alle diese Studien uns den Autor, wie gesagt, als einen begeisterten Propagandisten des deutsch-nationalen Gedankens, so lehren sie ihn uns doch vor allem, gleich

*) In zweiter Auflage unter dem Titel: „Wanderungen im bayerischen Gebirge und Salzkammergut" erschienen.

seinen Dialectdichtungen, als einen gründlichen Kenner seines schönen Heimathlandes und zugleich als einen warmblütigen, liebenswürdigen Menschenfreund kennen. Aufsätze wie „Ueber den Volkscharakter im bayerischen Hochland" und „Der Zeitgeist auf dem Lande" (beide in „Culturbilder aus Bayern") sind von unvergänglichem culturgeschichtlichem Werthe, und der Essay „Franz Defregger und seine Bilder" (ebenda) darf wohl als die eingehendste und treffendste Characteristik des markigen Maler-Bauern der bayerischen Berge gelten, dieses Kernmenschen, mit dem Stieler, wie bereits oben erwähnt, durch eine auf tiefe Seelenverwandtschaft begründete Freundschaft verbunden war.

Wurzeln die eben genannten Veröffentlichungen im bayerischen Lande und Leben, so müssen Stielers Beiträge zu den weiteren Prachtwerken, zu „Italien" (1875) — herausgegeben mit Eduard Paulus und Woldemar Kaden — zu „Rheinfahrt" (1877) — mit Hans Wachenhusen und F. W. Hackländer — zu „Elsaß-Lothringen" (1877) und endlich die mit einem Vorworte von M. Haushofer aus dem Nachlasse des Verfassers erschienenen „Natur- und Lebensbilder aus den Alpen" als Früchte seiner mannigfachen Fahrten und Wanderungen ins nähere oder fernere Ausland bezeichnet werden. Die ebenfalls erst nach dem Hingange ihres Schöpfers erschienenen vermischten Aufsätze „Aus Fremde und Heimath" (1886) bilden dagegen eine Nachlese aus den gesammten ethnographischen Arbeiten des Verstorbenen und verdienen namentlich durch so gediegene Abhandlungen, wie „Zur künstlerischen und

wissenschaftlichen Entwickelung Münchens" die allgemeine Beachtung.

An die beiden Thätigkeitsgebiete Stielers als Dialectdichter und Prosaschilderer von Land und Leuten schließt sich als drittes endlich seine hochdeutsche Lyrik, welche er in den Sammlungen „Hochlandslieder" (1880), „Neue Hochlandslieder" (1881) und „Wanderzeit" (1882) niedergelegt und deren letzte er seinem Jugendfreunde, dem Maler Hermann Kaulbach, gewidmet hat. Ist es in den Dialectgedichten fast ausschließlich das bäuerliche Leben Oberbayerns, zumal das des Tegernseer Reviers, das Stieler uns in kräftigen Farben zur Anschauung bringt, so bietet er uns in seinen hochdeutschen Poesien neben der Lyrik des Herzens und des Vaterlandes stimmungsvolle Balladen und episch-lyrische Dichtungen, zum Theil in cyklischer Form. Was diese letzteren betrifft, so greift er mit Vorliebe in Sage und Geschichte seines Heimatlandes zurück. Der Mönch Werinher von Tegernsee, die blonde Richildis, der geistliche Fischer Gotahelm, fahrende Schüler und allerlei Fischer- und Jägervolk — das sind die Menschen, welche sich in diesen hochdeutschen Gedichten tummeln, und aus ihren Reihen blickt uns manche rührende Gestalt mit eigenthümlich fesselnden Augen an, wie — um nur ein einziges Beispiel zu nennen — der heimwehkranke Landsknecht, der, den Schlachtentod sterbend, noch einmal die heimatliche Almenluft zu athmen glaubt. Manch romantisches Bild webt der Dichter in den Kranz seiner Schilderungen: aus dem Waldboden hebt er verschollene Bücher empor, in deren Lettern die Vorzeit neu erwacht, und durch die Blätter

einer tausendjährigen Linde läßt er Mythe und Geschichte rauschen. Die Hochlandsliederbücher thun dar, mit wie feinem Geschick Stieler es verstanden, die staubigen Schätze des bayerischen Reichsarchivs dichterisch fruchtbar zu machen und aus dem öden Acker chronikaler Ueberlieferungen Blüten echter Poesie zu zeitigen. Freilich die drastische Originalität, welche in den mundartlichen Dichtungen weht, gehört nicht immer zu den Eigenschaften der hochdeutschen Lyrik Stielers. Hier lehnt er sich mehrfach — bewußt oder unbewußt? — an bekannte Vorbilder an; namentlich sind es die ältern Gedichte Joseph Viktor von Scheffels, an die manches in den mittelalterlichen Balladen und Romanzen unseres bayerischen Barden gemahnt. Weniger fremdes Blut, mehr Selbstnatur bekunden die im Persönlichen wurzelnden, rein lyrischen Gedichte dieser Sammlungen, besonders die des fast ausschließlich in diese Rubrik fallenden Liederbuches „Wanderzeit". Als eine Probe dafür, wie subtil und feinfühlig Stieler die Saiten zarter Empfindung anzuschlagen versteht, finde hier das nachfolgende Lied einen Platz:

Fieberträume.

Wie einsam ist ein Krankenbett!
Ans Fenster fliegen dichte Flocken;
Die Mutter sitzt bei mir und strickt,
Und draußen hallen dumpf die Glocken.

's ist Dämmerzeit, und in der Brust,
Da pocht das heiße, heiße Fieber;
An den geschloss'nen Augen ziehn
Die Bilder wirbelnd mir vorüber.

Da plötzlich stand ein Bild vor mir:
Das war ein trautes warmes Stübchen,
Und lächelnd saß am Fenstersims
Bei ihrem Schatz mein schönes Liebchen.

Zwei Röslein standen auf dem Tisch
Im hellen Glas mit duft'gem Prangen;
Mir war zu Muth, als wären es
Die Rosen meiner bleichen Wangen.

Ich sah ihr fröhlich Minnespiel;
Wie Dornen stach's mir ins Gemüthe,
Und tiefer in den heißen Pfühl
Preßt' ich die Stirn', die zornerglühte.

Die Mutter aber horcht und rückt
Die Decke sacht, die buntbesäumte,
Und küßt die nassen Augen mir,
Als wüßte sie — von wem ich träumte!

Die hochdeutsche Lyrik Stielers wird, wie seine Dialectdichtung, ebensowohl durch tiefen Gehalt der Empfindung und große Unmittelbarkeit des Ausdrucks wie durch streng geschulte Form charakterisirt und zeigt uns den Poeten abermals als warmblütigen deutschen Patrioten; Melodie der Sprache zeichnet sie aus, aber ihre Stärke bewährt sie besonders im Liede und stimmungsvollen Naturbilde. Alles Gekünstelte, Unwahre ist ihr fremd, und aus den feingeschliffenen, immer edel und vornehm gefügten Versen blickt uns eine durchaus liebenswürdige Dichterphysiognomie an, in welcher die sanften Linien zarten Gemüthslebens sich mit den kräftigeren Zügen bewußter Männlichkeit zu einem sympathischen Ganzen verbinden.

Wie in Stielers mundartlicher Dichtung lebens-

muthige Fröhlichkeit, so herrscht in seinen hochdeutschen Liedern eine gewisse Weichheit des Empfindens vor. Dieser weiche Stimmungton klingt namentlich in einem aus dem Nachlasse*) veröffentlichten Büchlein durch, das, rein dichterisch betrachtet, vielleicht das Werthvollste, jedenfalls das Zarteste und Tiefste ist, was Stieler überhaupt geschaffen — ich meine das „Winteridyll", eine aus einzelnen Bildern und Liedern zusammengefügte Dichtung in gereimten fünffüßigen Jamben, die uns Blatt für Blatt den Werdegang ihres Verfassers als Menschen und Dichter wie die Stätten seiner Erinnerungen und die Menschen schildert, welche seinem Herzen theuer waren. Vielleicht kein Werk des gemüthvollen Hochlandsängers ist so sehr geeignet, ihn uns menschlich näher zu rücken, wie dieses Idyll, das er mir gegenüber oft genug als eines seiner Lieblingsgedichte zu bezeichnen pflegte und das er auf seinen Wanderfahrten, daran feilend und bessernd, mit sich zu führen liebte. Warm colorirte und zart abgetönte Situations- und Stimmungsbilder, formvollendete und inhaltreiche Tagebuch- und Gedenkblätter schließen sich hier an pietätvolle und anmuthige Familien- und Naturgemälde, und der weiche Aquarellton des Ganzen ist von überaus wohlthuender, beruhigender Wirkung. Das „Winteridyll" muß als ein Dichtervermächtniß bezeichnet werden, wie es edler und

---

*) Wir besitzen somit nach dem Gesagten fünf posthume Werke Stielers, die sämmtlich im Verlage von Adolf Bonz & Co. in Stuttgart erschienen sind: „Kulturbilder aus Bayern", „Natur- und Lebensbilder aus den Alpen", „Aus Fremde und Heimat", „Durch Krieg zum Frieden" und „Ein Winteridyll".

reiner kaum gedacht werden kann. Es macht uns schmerzlich fühlbar, was wir in dem Verblichenen verloren.

Das reiche und schöne Leben Stielers fand einen viel zu frühen, einen jähen Abschluß: in der Nacht vom 11. auf den 12. April 1885 starb er in Folge einer Lungenentzündung. Das letzte Wort, das von ihm in die Oeffentlichkeit gedrungen, war jener in oberbayerischer Mundart verfaßte Glückwunsch, in dem die Bauern des Tegernseer Gaues, jene Leute „weit hint in die Berg, wo's scho einigeht ins Tirolerlandl" den Reichskanzler zu dessen siebzigstem Geburtstage begrüßen.

In seinem geliebten Tegernsee haben sie den Sänger begraben. Burschen in der Tracht der Berge trugen ihren lieben „Stieler-Karl" zur letzten Ruhestätte; Männer der Kunst und Wissenschaft von nah und fern umstanden die reich geschmückte Gruft, und Paul Heyse rief dem Freunde und Sangesgenossen einen poetischen Scheidegruß nach, der in den Worten austönte:

„Von seinen Lippen klang das Volksgemüth;
Ein Quell vom Hochland rauschten seine Lieder.
O seid getrost! Erwachen wird er wieder.
So oft der Lenz in seinen Bergen blüht."

Wehmüthig klingen diese Heyseschen Verse mit jenen andern in uns zusammen, in denen Stieler einst die Ahnung eines frühen Todes so einfach wie ergreifend aussprach:

„Und wird mein Leben früh zunichte,
Ich trag' es, wie es Gott gefällt;
Ach, nur vom goldnen Sonnenlichte
Scheid' ich so schwer, nicht von der Welt.

Doch manchmal träumt mir's, scheu und leise,
Als blieb ich doch im Sonnenstrahl:
Es singt der Wandrer meine Weise,
Wenn er vom Hochland zieht zu Thal.

Und Minneglanz im Angesichte
Spricht noch mein Wort die Bergmaid nach;
So leb' ich doch — im Sonnenlichte!
Und längst entschlafen bin ich wach."

Es wird Wahrheit sein, was diese Worte vorschauend aussprachen: der Dichter der bayerischen Berge wird „im Sonnenlichte" des Hochlands noch eine Spanne Zeit fortleben, eine Spanne, die nicht mit dem kurzen Einzelleben rechnet, sondern mit ganzen Geschlechtern.

Stielers hochdeutsche Lyrik, nicht minder seine ethnographischen und verwandten Schriften gehören Alldeutschland an. Die Litteraturgeschichte wird sie in ihre Annalen eintragen, in erster Linie jedoch den Namen Karl Stieler registriren als denjenigen eines geistigen Arbeiters auf begrenztem Gebiet, eines Hauptrepräsentanten der deutschen Dialectdichtung unserer Tage; sie wird in dem Liedersänger von Tegernsee den typisch-charakteristischen Vertreter altbayerischen Wesens in der Litteratur unseres Jahrhunderts erblicken, einen Künstler und einen Charakter zugleich, der in seinen Schöpfungen einerseits dem Culturleben seines Heimatlandes einen concentrirten Ausdruck leiht, andererseits es aber als seine Aufgabe erachtet, die historischen Akten über die Antheilnahme Bayerns am deutschen Gesammtleben dichterisch zu revidiren und die deutsch-nationale Mission des bayerischen Volkes begeistert zu proklamiren; im übrigen wird sie

ihm eine bahnbrechende Bedeutung nicht beimessen können, wohl aber ihm Wahrhaftigkeit und Geradheit des Charakters, Treue und Tüchtigkeit der Gesinnung, sonnige Liebenswürdigkeit des Gemüthes nachrühmen und als das eigentliche Geheimniß seines dichterischen Könnens jenen findigen Instinct hinstellen müssen, der in zielsicherem Gelingen ein sonst nicht leichtes Werk zu vollführen vermag: die intimsten Klänge des Volksliedes zu erfassen und sie in bündiger und melodiöser Form auszuprägen.




Druck von E. Stephan, Plagwitz-Leipzig.

(3)

Litterarische Reliefs.

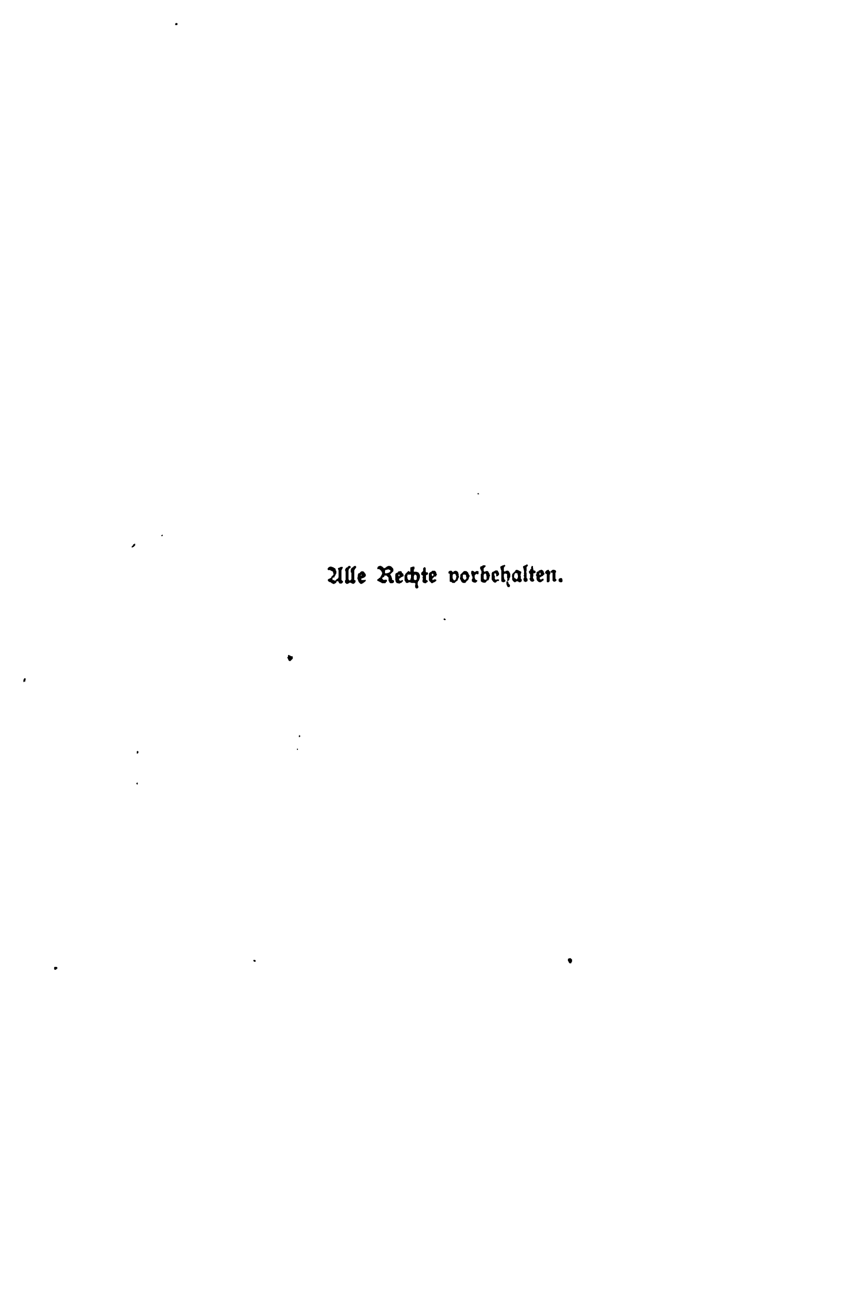
Dichterportraits

von

Ernst Ziel.

Dritte Reihe.

Leipzig,
Ed. Wartig's Verlag (Ernst Hoppe)
1888.





Inhaltsverzeichniß.





Alfred Meißner.



Von Menschenthumes Würde tief durchdrungen,
Ein starker Rufer in der Zeit Sahara,
Hast Schönheit du und Freiheit uns gesungen.

Du hast, mißachtend Scepter und Tiara,
Mit Freimuth deines Geistes Schwert geschwungen,
Der Du den „Ziska" sangst und „die Sansara."

Welch eine Zeit des Nationalitätenhasses und des Völkergrößenwahns, in der wir leben! Niemals wohl in unserem Zeitalter ist in den Verhältnissen der Völker zu einander der Egoismus so schroff und rücksichtslos in die Erscheinung getreten, wie heute. Blicken wir nur da hinaus in die Fremde, wo unsere nächsten Brüder wohnen, blicken wir nur nach Oesterreich und Böhmen hinüber! Wie schnell ist dort die Zeit geritten! Wie saßen mit ihr doch zwei schlimme Geister so heimlich in demselben Sattel: Rassenfeindschaft und Stammesfanatismus! Wahrlich, bedrohlich bis zum Erschrecken sind in der alten deutschen Ostmark, wie sonst überall in Europa, die nationalen Gegensätze in den letzten zehn Jahren gewachsen.

Solche Betrachtungen drängen sich unabweislich demjenigen auf, der sich anschickt, den Dichter zu charakterisiren, der, wie nur wenige Genossen neben ihm, mit all seinem Denken und Wollen ein echter Deutschböhme der vormärzlichen Zeit war — Alfred Meißner.

Wo sind sie hin, die Ideale, die in den Jugendtagen Meißners die Deutschen an der Moldau erfüllten und befeuerten? Das Humanitätsideal, wie es unsere großen Denker aufgestellt, wie es unsere klassischen Dichter von Weimar poetisch ausgeprägt, dieses Ideal war es vor allem, das in jenen vorgeschobenen Posten des Germanenthums damals lebendig war; in ihm erblickten die deutschen Männer Böhmens ihr bestes geistiges Besitzthum, die Ehre ihrer Nation, das Heil des Bürgers wie des Menschen. Wo aber das Ideal der Humanität, da ist auch immer das der Freiheit und Duldung.

Meißner war unter den Deutschböhmen von damals der Edelsten Einer. Er gehörte zu ihren auserwählten Vorkämpfern, und wenn er 1845 in seinem Liede an Moritz Hartmann sang:

Ein Deutschland, groß und mächtig,
Ein Deutschland, stark und frei,
Einmüthig und einträchtig,
Deutschöstreich mit dabei —
Ein Reich in Kraft und Ehren,
Das ist's, was wir begehren
In Sehnsucht ungestillt,
Und denken's zu erleben,
Daß sich die Schleier heben
Von diesem Riesenbild —

so lieh er damit einem heißen Verlangen seiner österreichischen, speziell seiner böhmischen Landsleute Ausdruck, dem Verlangen, auch politisch einig zu sein mit Deutschland.

Und heute?

Ja, wie schnell ist die Zeit geritten! Meißner ist gestorben, jüngsthin erst — das alte Ideal seiner großdeutschen Gesinnungsgenossen ist lange vor ihm zu Grabe gegangen: Seit 1866 bilden Deutschland und Oesterreich zwei separirte Staateneinheiten. Die Deutschen in Böhmen aber, täglich verfolgt und bedrängt, haben sich, „der Noth gehorchend, nicht dem eig'nen Trieb," zum großen Theil czechisirt, ja, selbst ihre deutschen Namen ins Böhmische übersetzt. Wo bleiben bei einem so schmählich unterjochten Stamme — Knechtschaft macht die Seelen klein — die Ideale der Freiheit und der Duldung im Sinne unserer großen Denker und Dichter? Thorheit, danach noch zu fragen! Sie sind ja heute im nationalen wie im internationalen Leben überhaupt nicht viel mehr als die Götter von gestern, die man verstauben und vermorschen läßt. Gewiß — in dem Deutschland in Deutschland, wie in dem Deutschland außer Deutschland hält man „höheren Orts" und leider nur allzu oft auch „da unten im Volke" dieses Verstauben und Vermorschen für selbstverständlich und ganz in der Ordnung. Hier, bei uns im Reiche selbst, Schmälerung des Wahlrechts und des Parlamentarismus überhaupt, Agrarierthum und Judenhetzen, hierarchische Tücken und reactionäre Tendenzen aller Art; dort, in Böhmen, Deutschrußland und wo sonst im Auslande Deutsche ihre angestammten Sitze haben, Schul- und Religionszwang, administrative und polizei-

liche Maßregelungen, Landesverweisungen und alle andern Gewaltthaten eines fanatisirten Rassen- und Nationalitätenhasses! Meißner ist aus dem Leben geschieden als ein geistiger Bannerträger Deutschlands, der in dem neuen Deutschland keine rechte Stätte mehr fand, als ein Bürger Böhmens, dem das Böhmen von heute verleidet war. Fast erfüllt sich schon jetzt sein prophetisches Wort im Epilog zum „Ziska":

„Mir bangt, es kommt ein Tag noch, wo zum Ringen,
Zum letzten Ringen sich dies Land erhebt,
Wo es, zu brechen seines Zaubers Schlingen,
Noch in der Brüder Fleisch die Nägel gräbt,
Ein Tag des Kampfs, der Schmerzen und der Leiden,
Ein Becher bis zum Rande übervoll,
Ein Tag, an dem im Kampf sich soll entscheiden,
Ob Deutsch, ob Böhmisch endlich siegen soll.

Und wehmüthig gemahnt es uns, wenn er fortfährt:

Ich aber will nicht wissen, was ihm werde
Für eine Lösung, diesem Tag von Blut;
Ich freue mich, daß dann in kühler Erde
Wohl lange schon mein müder Leichnam ruht.

Der freie Dichter, deutschen Blutes Sprosse
Und doch der Heimath treu in ihren Wehn,
Der stets beim Schwächern stand als Kampfgenosse,
Wie sollt' er dann im Heer der Stärkern stehn?
Für Volksthum focht er treu in allen Tagen,
Sein Wort der Losung war Gerechtigkeit;
Zu welchem Heere sollt' er sich jetzt schlagen
Und wie entgehn dem Irrsal böser Zeit?
Das Schwert müßt' er aufs eigne Herze wenden,
Den Zwiespalt tilgend mit dem eignen Mord,
Säh' er das Opfer mit erhobnen Händen
Vor sich und Brüder hier und Brüder dort."

Man muß Meißner als einen der zahlreichen Märtyrer unserer Dichtung betrachten. Er gehört mit seinem idealen Wollen einer Zeit an, deren großen und hohen Bestrebungen keine historische Fortentwickelung und Dauer beschieden war, weil die ihr folgende Zeitphase an andere politische und sociale Voraussetzungen anknüpfte, als diejenigen waren, von denen sie ausging — man muß Meißner als einen Märtyrer unserer Dichtung betrachten, wenn auch die heute erreichten nationalen Ziele zum Theil dieselben sind, die er schon in seinen Jugenddichtungen proklamirte — zum Theil! Und zu ihrem minder edlen Theil, sofern die Freiheit edler ist als die Einheit! Die Zeit begreift voll und ganz nur die Geister, die aus ihr erwachsen sind. Meißner war schon längst ein Unverstandener und Halbvergessener. Um so mehr reizt es und drängt es mich, im Nachstehenden auf die Schönheit seiner dichterischen Erscheinung, auf die Größe seines ethischen Standpunktes hinzuweisen. In's Gewicht fällt dabei nicht nur meine abstrakte Verehrung für Meißner, den Dichter, mit dem mich von je die Sympathie gleicher Grundstimmung verband, sondern auch mein persönliches Interesse für Meißner, den Menschen, mit dem ich seit Jahren einen vielseitig anregenden Briefwechsel unterhielt. — —

Meißners Poesie wurde durch den Sturm geweckt, den die Pariser Julirevolution über ganz Europa losließ, eine Bewegung bekanntlich, welche die an neuen Strömungen und brillanten Köpfen so reiche Aera der dreißiger Jahre eröffnete. Die geistige Schwingung, welche Byrons weltüberwindende Dichtungen im entwichenen Jahrzehnt

hervorgerufen, zitterte noch überall in den Gemüthern nach, und George Sands socialrevolutionäre Romane warfen die Lunte in den gehäuft daliegenden Brennstoff der Zeit. Ob „Junges Deutschland" oder politische Lyrik — die deutsche Dichtung der dreißiger und vierziger Jahre war eine Dichtung der Opposition und des Konflikts. Schlachtrufe überall, und überall der Bruch mit dem Bestehenden, die prophetische Verkündigung einer neuen Epoche! Meißner steht mit seinen ersten Schöpfungen, die, was das specifisch Dichterische betrifft, zugleich seine bedeutendsten sind, durchaus auf dem Boden dieser Zeit.

Von Byron und George Sand angeregt, gehört er als Lyriker jener Gruppe österreichischer Dichter an, die als die Vorläufer und Mitkämpfer der deutschen politischen Lyrik der vierziger Jahre in der Litteraturgeschichte eine so markante Stellung einnehmen. Geistig Hand in Hand mit einem Joseph Christian von Zedlitz einem Anastasius Grün, einem Karl Beck, einem Moritz Hartmann, trat er für die Forderungen der Zeit kräftig in die Schranken, und besonders mit Hartmann, seinem böhmischen Landsmanne und Kampfgenossen, verband ihn bis zuletzt eine enge, auf tiefer Gesinnungsverwandtschaft begründete Freundschaft.*) Mit ihnen Allen, diesen kameradschaftlich geschaarten und mehr oder weniger weltschmerzlich gestimmten Dichtern, welche jenseits des Inn und des Böhmerwaldes mit ihren Heroldsrufen

*) Vergl. den Essay „Moritz Hartmann" in der ersten Reihe dieser „Litterarischen Reliefs" (1885) Seite 60!

eine erst heraufdämmernde freiheitliche Epoche einleiteten, mit ihnen Allen hat Meißner das Temperamentvolle der Darstellung und das Traumhafte des Stimmungscolorits gemein. Auch dem elegischen Lenau ist er nach dieser Seite hin nahe verwandt. Aber er ist klarer und kräftiger als sie Alle.

Am richtigsten dürfte man ihn daher rangiren, wenn man ihm seine Stellung anweist zwischen Oesterreich und Deutschland — hier jene österreichischen Verkündiger eines blos abstrakten Weltschmerzes und allgemeinen Freiheitsdranges — dort die auf konkrete revolutionäre Ziele gerichtete deutsche Lyrik, welche sich an die Namen eines Herwegh, eines Prutz, eines Hoffmann von Fallersleben, eines Dingelstedt und Freiligrath knüpft — Meißner im Centrum zwischen beiden!

Unter seinen landsmännischen Sangesgenossen aber sind es Lenau, Hartmann und Beck, welche die meisten Berührungspunkte mit Meißner bieten.

Zunächst die beiden Letzteren!

Hartmann und Beck stehen Meißner im Kampfe für Freiheit und Unabhängigkeit unter den Vertretern des transönanischen Parnasses entschieden am nächsten. Hartmann ist ihm besonders als politischer Emanzipationssänger verwandt; er begegnet sich mit ihm in der Liebe zum großen deutschen Vaterlande wie zur engeren böhmischen Heimath und leiht, wie er, dieser Liebe in trotzigen Liedern einen bedeutsamen Ausdruck. Beide Dichter richten die Spitze ihrer Polemik in erster Linie gegen Staat und Kirche. Mit Beck aber, dem lyrischen Anwalte des „armen Mannes", hat Meißner vorwiegend

sociale Berührungspunkte: er glüht, wie Jener, für die Entlastung und Erhebung der Dürftigen und Bedrückten und tritt Arm in Arm mit ihm für die Beseitigung des gesellschaftlichen Elends ein.

Und Lenau?

Ich muß hier etwas weiter ausholen —: Wie Meißner mit Hartmann und Beck vor allem die freiheitlichen Tendenzen, hier die politischen, dort die socialen, theilt, so mit Lenau besonders die elegische Grundstimmung. Aber sie wächst bei Beiden aus ganz verschiedenen Voraussetzungen heraus; sie gewinnt bei Beiden einen ganz verschiedenen Charakter: bei Lenau ist sie etwas wie eine körperliche Prädisposition, wie eine Krankheit in Saft und Blut, die denn auch endlich zum Wahnsinn führte; bei Meißner dagegen ist sie ein Erworbenes, durch das Leben Aufgenöthigtes, nicht eigentlich eine Stimmung, sondern mehr eine Ueberzeugung, welche diese bestimmte Menschennatur in der Berührung mit dieser bestimmten Zeit erzeugte und erzeugen mußte; bei Jenem hat sie mehr vom Temperamente als vom Geiste, bei Diesem mehr vom Geiste als vom Temperamente an sich. Ganz verschieden von der natürlichen Melancholie Lenaus erwuchs die Meißnersche aus den Verhältnissen: der Posageist unseres idealistischen Deutschböhmen fühlte sich in einem starken Gegensatze gegenüber einer Zeit, die von freiheitfeindlichen Tendenzen erfüllt war, gegenüber einem Staate, in dem der Metternichsche Absolutismus das Ruder führte. Und doch gehörte er, der feurige Poet mit dem stolzen Herzen, dieser Zeit, diesem Staate mit Geblüt und Gemüth so innig an!

Wo hat die Heimat einen treuern Sohn?
Mein Herz gehört dem Vaterlande ganz;
In meinem Liede jeder Trauerton
Klagt um verlorne Größe, todten Glanz! —
O daß mein Lied, verfehmt nun und verbannt,
Ein Fremdling ist im eignen Vaterland!

Wie konnte er, dieser „treue Sohn des Vaterlandes", ein Anderer werden als er geworden? In dem Oesterreich von damals, zumal dem Böhmen jener Tage, einem Lande

— — verschlossner Herzen, stummer Blicke
Wo Knabenfrohsinn trägt schon graues Haar —

— in einem solchen Lande konnte eine Dichternatur wie die Meißners sich nicht anders als mit melancholischen Eindrücken durchdringen; es ist klar — ein elegischer Zug, wenn er nicht, wie bei Lenau, von vornherein in ihr lag, mußte in jenen Tagen einer solchen Natur von außen her eingeimpft werden. Aber Meißner war eine genügend kräftige Individualität, um das Gift der Zeit in sich zu paralysiren und zu neutralisiren. Weiche Gemüther — und hier drängt sich wieder das Beispiel Lenaus auf — erliegen einer schmerzvollen Grundstimmung, sei sie nun eine angeborene oder eine erworbene; starke schmieden sich aus dem Schmerze ein Schwert und winden, wie einen duftigen Kranz, die elegische Stimmung nur leicht um den blitzenden Stahl.

Soviel über Lenau und Meißners inneres Verhältniß zu ihm! Denn hier — in der mannhaften Ueberwindung des Schmerzes — liegt der Punkt, auf dem Meißner sich von einem Lenau weit entfernt, aber nicht nur von

einem Lenau, auch von einem Zedlitz und Grün — hier liegt der Punkt, wo er sogar die thatkräftigeren unter seinen Liedgenossen, Hartmann und Beck, um einige Grade hinter sich läßt — hier liegt der Punkt, wo er der Schule den Rücken wendet und sich über die heimathlichen Grenzen hinweg einem Herwegh und Gefährten entschieden nähert — hier eben liegt der Punkt, der ihn vor allem charakterisirt und seine oben angedeutete Zwischenstellung zwischen den Dichtern des Traumes und den Dichtern der Initiative, zwischen den österreichischen Dämmerungspoeten und den deutschen Revolutionssängern bedingt: er hat sich von Jenen nicht ganz losgesagt, und er gehört Diesen nicht voll an; er ist nicht so weich wie die Einen, nicht so kraftvoll wie die Andern — das träumerische Oesterreich besinnt sich in Meißner auf die That und streckt in ihm, wie versuchend, einen Arm nach Deutschland hinüber, zu den Dichtern der Aktion.

Meißner — er wurde am 15. Oktober 1822 in Teplitz als Sohn des dortigen Badearztes geboren und bezog nach genossener Vorbildung auf dem altstädtischen Gymnasium zu Prag 1840 die dortige Universität, um Medizin zu studiren — Meißner hat alle Dichtgattungen in den Bereich seines Schaffens gezogen: mit lyrischen und epischen Gedichten begann er; Dramen reihten sich an, und mit Prosadichtungen schloß seine reiche Produktion ab.

Die „Gedichte", Meißners erste größere Veröffentlichung, erschienen 1845, nachdem schon zuvor einzelne seiner Balladen in Rudolf Glasers Zeitschrift „Ost und West" gedruckt worden. Es ist ein durchaus nationaler und politischer Gedanke, welcher in ihnen zum Austrag

kommt: Mit Genugthuung blickt der Dichter auf die Geschichte seiner böhmischen Heimath zurück; die hussitische Schilderhebung zumal erfüllt ihn mit Stolz, und er sieht in ihr das erste Aufleuchten eines Funkens, an dem sich später ein Licht entzünden sollte, das den ganzen Erdtheil flammend beleuchtete. Aber die Enkel der Freien sind Sklaven geworden — der kraftvolle Stamm, der einst gegen politische und religiöse Unterdrückung so mannhaft stritt, liegt tief gedemüthigt am Boden; er küßt die Kette, welche ihn fesselt, und schilt die Heroen seiner eigenen großen Vergangenheit kleinmüthig Ketzer — die Kirche hat ihn unterjocht. Das Weh, das Meißner über diese Entartung eines edlen Volkes empfindet, nagt ihm quälend am Herzen. Fast verzagt in ihm der Dichter und möchte für immer verstummen:

In seines Kummers Mantel schläft er ein —
Was sollt' der arme Mann auch singen im Gedicht?
Der Vorzeit Größe? Ach, sie dulden's nicht!
Der Jetztzeit Schmach? Man straft's mit Kerkerhaft!
Um nicht zu singen seiner Mutter Hohn
Legt auf den Mund die Hand der treue Sohn —

aber der Schmerz giebt ihm doch die Leier wieder in die Hand; er ist es, der ihn zu glühendem Hasse gegen alle und jede Vergewaltigung anstachelt, zumal gegen die Vergewaltigung durch Pfaffenlist und Priesterfanatismus. Die Unfreiheit, die sein Volk erdulden muß, hat ihm das Herz mit heißem Mitgefühl erfüllt für alle enterbten und unterdrückten Nationen. Er will die Befreiung nicht nur Böhmens vom Joche der papistischen Kirche und des Metternichschen Staates, er will die Befreiung der

Völker überhaupt. So wird die Sehnsucht nach Freiheit und Humanität die eigentliche Muse wie dieser ersten so fast aller späteren Dichtungen Meißners, eine Muse, die „das Bruderthum aller Kinder der Erde" auf ihr Banner schreibt.

Die revolutionäre Lyrik Meißners hat, wie schon angedeutet, nicht das Stürmische, Gewaltige, wie es damals in der deutschen politischen Dichtung kochte und gährte — schon das elegische Element in ihr, von dem ich sprach, unterscheidet sie von jener; es dämpft und mäßigt ihren stürmischen Drang. Und ferner: der Gedanke überwiegt in ihr im allgemeinen das Gefühl und kühlt die Temperatur einigermaßen ab. So erreicht denn Meißner nicht im entferntesten den Schwung und die Pracht Herweghs, bei weitem nicht die drastische Energie und Kraft Freiligraths, aber er hat mit den „Gedichten eines Lebendigen" den Schmelz und Glanz der Darstellung, mit den politischen Manifesten des westphälischen Volkstribunen die Farbenpracht der Sprache und den tiefen ethischen Kerngehalt gemein und ist ihnen Beiden als Geist, als philosophischer Denker überlegen. Der Gedanke zieht in Meißners Lyrik um das Ideal der Freiheit seine concentrischen Kreise, aber er läuft nur selten in matte Rhetorik aus; er bleibt kaum jemals schemenhaft; er schafft sich nahezu immer seinen dichterischen Leib; er bildet sich fast ausnahmslos zu concreter Gestalt heraus. Die Meißnerschen Gedichte sind gleich weit entfernt von blasser Abstraktion wie von blos sinnlicher Anschaulichkeit; sie hassen ebenso sehr den unplastischen Gedanken wie die gedankenleere Plastik; sie sind weder, wie bei den Romantikern

ein Labyrinth von Phantasmagorien, in das die Sonne der Wirklichkeit niemals hinein scheint, noch, wie bei gewissen poetischen Richtungen der Gegenwart, ein schnöder Bacchustempel, über dem sich kein Himmel der Idee wölbt. Nein, Meißners Lyrik wird durch die schöne Einheit charakterisirt, zu der sich in ihr zielbewußtes künstlerisches Streben und kampfesrüstige Vollkraft der Gesinnung zusammenthun. Meißners künstlerisches Wollen ist auf edles Maß und harmonische Rundung, sein sittliches Pathos aber in Fragen der Religion und der Politik, des Staates und der Gesellschaft auf strikte freiheitliche Propaganda gerichtet.

Parallelen drängen sich in Fülle auf — zumal in Bezug auf die zeitgenössische österreichische Lyrik: Meißner ist knapper und gesättigter als Zedlitz, präciser und conciser als Grün, genialer und stürmischer als Hartmann, eigenartiger und geistreicher als Beck, schwungvoller und getragener als Lenau. Wiederholt fordert er zur Parallelisirung mit dem Letzteren heraus; denn ist der ungarische Weltschmerzsänger in jeder Linie eine dämonische Natur, unklar bis zur Verworrenheit, mystisch bis zum Unheimlichen, so ist dagegen unser böhmischer Poet bei aller Leidenschaft des Herzens eine durchaus maaßvolle Erscheinung, lichtvoll in ihrer Welt- und Lebensansicht, zielsicher in ihrem Ringen und Streben.

Welch eine Klarheit und zugleich welch eine Höhe des Standpunktes in Meißners politischen Liedern! Er rechnet immer mit den gegebenen Verhältnissen; er stützt sich stets auf die concrete Weltlage der Epoche, und sein Zukunftsideal hat nur gerade so viel Traumhaftes an

sich, wie dies nun einmal in der Natur solcher Ideale, auch wenn sie nicht dichterisch verklärt sind, liegt und immer liegen muß. Die große Welt, das Sein und Werden der Geschichte, der Staaten und der Völker — das ist das Lebenselement der Meißnerschen Dichtung. Noch entschlossener als gegen die politische empört sich die freie Seele des Poeten gegen die kirchliche Tyrannei. Trotzig spielt er seinen Unglauben aus gegen dogmatischen Aberglauben. Er ist ein Pantheist, wie fast alle künstlerischen Naturen, die großen und größten voran; er bekennt sich zu keiner Confession und betet zu dem „Geist, der die Geister alle durchgeistet".

Die 1884 in vier Bänden erschienenen „Dichtungen" bieten uns eine Auswahl aus den 1845 und später veröffentlichten lyrischen Gedichten Meißners und somit das übersichtlichste Repertorium seiner Lyrik überhaupt; sie enthalten die zehn Rubriken: „Junge Liebe", „Fahrten", „Sonette", „Bilder und Gestalten (erste Reihe)", „Trümmer", „Märzlied", „Flocken", „Bilder und Gestalten (zweite Reihe)", „Zeitklänge", und „Herbstblumen". Wie sehr diese Gedichte Gelegenheitsgedichte im Goetheschen Sinne sind, weiß ich aus meiner Correspondenz mit Meißner. Die frühesten, namentlich die in dem Abschnitte „Junge Liebe", zusammengefaßten, lassen noch hie und da das Vollausgereifte und Selbstständige vermissen; sie lehnen sich mehrfach an fremde Muster an, aber nirgends verfallen sie in banale Nachahmerei; sie haben immer etwas Gedankengesättigtes, immer etwas von verhaltener Leidenschaft, einer Leidenschaft, die gerade, weil der Dichter sie zu bändigen versteht, um so reizvoller wirkt und die, wenn

sie doch einmal hell und flammend auflodert, eine geradezu bestrickende Gewalt ausübt. In den „Fahrten" finden sich socialphilosophische Allegorien und andere Gedichte von großartiger Prägung, wie das eigenartige „Demos", das tiefpessimistische „Ein Raubthier", das revolutionäre „Neue Sklaven", das phantastische „Vision" u. a. m. Eine glanzvolle Malerei aber leuchtet uns aus den Schilderungen des farbenprächtigen „Venezia" entgegen.

— — — — — —
Doch sieh, wenn auf den Höhen
Der fernen Euganeen
Des Südens Abendsonne
Ihr Gold vergossen hat,
Dann jubelt, wie ein tolles,
Phantastisch-wundervolles
Gedicht, in Rausch und Wonne
Die alte braune Stadt.

Auf allen Kuppeln brennt es
Wie Gluth des Orientes;
Es wachen in den Fresken
Die alten Heil'gen auf;
Im wundersamen Scheine
Beleben sich die Steine
Mit allen Arabesken
Bis zu dem höchsten Knauf.

Dann blicken vom Altane
Die Fraun der Tiziane,
Halb Teufel und halb Engel
Im weißen Nachtgewand!
So schön und treulos alle,
Wie die, die in der Halle
Vollendet, ohne Mängel
Der Palmá hingebannt.

Dann geht das schöne Laster
Stolz über's Marmorpflaster;
Es winkt mit seidnen Wimpern,
Es rauscht im Kleid von Sammt;
Es hallen die Arkaden
Von Liebesserenaden;
Die Mandolinen klimpern,
Und jedes Auge flammt.

O Schmerz! das kann nicht dauern —
Die Abendwinde schauern;
Der Mond sieht blaß und bläßer
In's wirre Bild hinein.
Es gähnen die Portale
Am nächtigen Kanale;
In's schweigende Gewässer
Fällt langsam Stein um Stein.

Das ist Plastik! Das ist Farbe! Meißner hat, was die dichterische Anschauung betrifft, nicht viel diesem Gedichte an die Seite zu stellen.

Gleich Ausgereiftes und in Stimmung und Klangmalerei Vollendetes, wie die „Fahrten" bieten uns die „Sonette", während die „Bilder und Gestalten", aus deren Reihe sich das berühmt gewordene Gedicht „Die Jüdin" und „Maria Magdalena" bedeutsam hervorheben, eine sichere Meißelführung und ein die Welt und das Leben fein beobachtendes Auge bekunden.

Die „Trümmer" (aus einem Cyklus: Der Verbannte) enthalten dagegen durchweg politische Lyrik, Strophen, die zu dem Weihevollsten gehören, was Meißner gedichtet. An Beck und seine Poesie vom „armen Manne" gemahnt die Stelle:

O daß er käme, jener Fürst der Liebe,
Der von dem Haupt die goldne Krone legt
Und, daß kein Herz verarmt und dürftig bliebe,
Den goldnen Kranz zu frommen Münzen prägt,
Der seinen Purpurmantel voll Erbarmen
Mildthätig theilte für die Brut der Armen!

O daß er käme, mild wie dieser Abend,
Der gute Heiland einer kranken Zeit,
Die Nackten kleidend und die Durst'gen labend,
Und spräche von des Liedes Herrlichkeit,
Ein Spielmann, ernst und sanft, aus dessen Liede
Auf alle Menschen träufelte der Friede!

Ein schöner Traum! Er wird sich nicht erfüllen,
Doch blickt er schon aus rothem Dämmerlicht.
Es taugt, die Noth der Erde zu erfüllen,
Die Blumenpracht von hundert Lenzen nicht,
Allein so lang noch ird'sche Lenze dauern,
Wird der Poet mit den Enterbten trauern.

Und neben diese durchgängig politisch und social gefärbten Gedichte der Rubrik „Trümmer" stellen die „Flocken" und die „Herbstblumen" mehr persönliche Lieder von oft ergreifender Schönheit.

Stolz und ehern dagegen schreiten die revolutionären Gedichte von 1848 einher, unter ihnen vor allem das gedankenvolle „Märzlied", welches der anhebenden Revolution wie ein donnernder Sturmgesang salutirt. „Die neue Zeit ist da", jubelt der Dichter:

Wir wollten schon verzweifeln — doch da stand
Sie vor uns, erzgewappnet, furchtbar schön!
So kommt der Frühling plötzlich in das Land,
Wenn von den Bergen niederbraust der Föhn.

Nun tobe hin, du Eisstoß, ungedämmt,
Durchtob' die Donau und durchtob' den Rhein,
Reiß' alle Schranken, unser unwerth, ein!
Gebrochen wird, was sich entgegenstemmt,
Und was aus Lehm gebaut, wird fortgeschwemmt.
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
Das Reich! Das deutsche Reich! Der Besten Ziel
Und Traum — ist Traum nicht länger; es begehrt
Zu sein; es tritt ins Leben! Lang und viel
Ersehnt, erscheint's mit Banner und mit Schwert.
Zu lang, Germania, saßest du gebückt
Im Witwenkleid, verachtet und verschmäht —
Um ist die Trauer — eh ein Jahr vergeht,
Erhebst du dich, dem alten Bann entrückt,
Mit Eichenlaub und Lorbeerreiß geschmückt!

„Eh ein Jahr vergeht"! Sanguinische Hoffnung einer vorschnellen Begeisterung! Eh ein Jahr verging, lag Deutschland in den Banden der tiefsten Reaction. Meißner hat den Schmerz getragen, wie die andern Männer des freiheitlichen Gedankens auch — und als lange Jahrzehnte darauf für Deutschland eine Zeit der Macht und der Größe anbrach, da hat er seine Leier abermals zum Preise des „deutschen Reichs" geschlagen, diesmal nicht zum Preise eines Reiches, das da „begehrt zu sein", sondern das da ist und lebt in Glanz und Glorie. Ich komme später auf diese patriotische Phase der Meißnerschen Lyrik zurück.

Die „Gedichte" fanden schnell eine große Verbreitung und trugen den Namen des Poeten weithin. Inzwischen hatte er mehrere größere epische Dichtungen, die, wie sein gesammtes damaliges Schaffen, einen oppositionellen

Charakter trugen, begonnen. Unter ihnen wurde aber nur eine einzige vollendet, der „Ziska", und zwar 1846. Der große Erfolg der „Gedichte" ermuthigte Meißner, gleich nach der Vollendung mit diesem lyrischen Epos hervorzutreten. Seine Briefe an mich kommen an einer Stelle, die ich gern reproduzirte — die betreffende Zuschrift liegt mir leider nicht mehr vor — auf den freudigen Unternehmungsmuth zu sprechen, der ihn damals beseelte.

In jener Epoche, die heiß und hastig nach der Befreiung aus den Banden der Kirche rang, waren es begreiflicherweise die Probleme des Glaubenskampfes, welche die damalige Dichtung mit Vorliebe behandelte. Lenau hat zweimal in diese Stoffwelt gegriffen: in den „Albigensern" schildert er uns den Kampf begeisterter Ketzer gegen todte Rechtgläubigkeit, in „Savonarola" den Krieg des gläubigen Gemüths gegen starre Scholastik. Andere haben anderes aus diesem Gebiete behandelt.

— — Todtes noch lebendig wähnen,
Verwirrt das Weltgeschick und bringt
Das tiefste Leid, die herbsten Thränen —

— dieses Motto der „Albigenser" könnte zugleich als die Devise des Kampfes überhaupt betrachtet werden, den die Dichtung der dreißiger und vierziger Jahre gegen papistische und lutherische Dunkelmacherei und Leisetreterei unter der Maske der Historie so wacker begann und so tapfer durchführte.

Der „Ziska" nimmt unter den religiösen Dichtungen seiner Zeit eine erste Stellung ein; er ist eine grandiose

Verherrlichung des Ketzerthums, voll düsterer Gluth der Schilderung, voll Dämonenleidenschaft und Sibyllentiefsinn, ein farbensattes Bild der hussitischen Insurrektion, das vielfach an die Geistesart eines Byron und Leopardi gemahnt. Seine Tendenz kennzeichnet der Dichter, indem er im Prolog singt:

Erzählen möcht' ich heut den deutschen Herzen
In Donnersängen, grollend und gedämpft,
Wie hier ein Volk, ein ganzes Volk mit Schmerzen,
Wie selten eins, für Licht und Recht gekämpft.
Erzählen möcht' ich es, vom Sturm begleitet,
Wie hier die Wiege war vom jungen Tag,
Wie sich von hier das erste Licht verbreitet
Auf eine Welt, die noch im Schlummer lag
Vielleicht, daß Deutschland in der Helden Streiten
Verwandte Freiheitslosung tönen hört,
Und daß ihm nützt zu hören, wie vor Zeiten
Ein Volk gen Fürstenmeineid sich empört.

Alles am „Ziska" ist Feuer, offen lodernd oder unter der Asche. Das heiße Blut einer kraftursprünglichen Inspiration kocht in diesen lose an einander gereihten Balladen und Schlachtenbildern, in diesen stolz einherwogenden Dithyramben und Hymnen; es ist darin eine geheimnißvolle Speisung aus der Tiefe des Poetenherzens, eine elementare Schöpferkraft, die uns überzeugt, weil sie selbst von ihrer Mission überzeugt ist, und wenn in dem dunklen Kranz kühn entworfener Gemälde sich hie und da ein lichteres Bild, eine duftige Idylle, flicht, so zeugt das nur von einem feinfühligen dichterischen Instinkte, der wohl weiß, daß er seine groß stylisirten Fresken um so wirkungsvoller hervorhebt, wenn er ein wenig

Kleinmalerei neben das Monumentale stellt. Echten historischen Geist athmen die wildbewegten Kampfgemälde und die Schilderungen des böhmischen Volkslebens, wie z. B. im „Winzertanz". Kraftvoll hingestellt, wenn auch nur in der Form der Skizze, sind die Gestalten des gewaltigen Ziska, des hartherzigen König Wenzel, des fanatischen Jan von Zelan u. A. Nur in der Form der Skizze! Und vor allem hierin liegt der Reiz der Meißnerschen Methode. Das geisterhafte Zwielicht, in dem der düstere Ziska und seine Leute in den Linien der Zeichnung mehr angedeutet als ausgeführt werden, ist gerade der Haupthebel ihrer Wirkung.

Als eigentliches Epos kann der „Ziska" nicht gelten; das Lyrische, die elegische und balladeske Stimmungsmalerei, wiegt in ihm, wie in der ganzen Meißnerschen Poesie, vor, und zwar jene Art Lyrik, die für diesen Dichter eines hochfliegenden Pathos überhaupt bezeichnend ist, eine Lyrik, in welcher der Rhythmus des Gedankens das leisere Pochen des Herzens übertönt; gestaltenbildende Plastik ist nicht viel in diesem Hohenliede der religiösen Freiheit, desto mehr Innerlichkeit und geschichtsphilosophischer Kerngehalt. Statt eines geschlossenen und organisch gegliederten Baues bietet die Dichtung nur zwanglos herausgegriffene Momente aus den Hussitenkämpfen und aus Ziskas Leben. Die geschichtliche Wahrheit wird nicht immer gewahrt, und gerade in der kühnen und oft genialen Art, wie Meißner die traditionellen Gestalten und Situationen im Dienste der ihn leitenden Idee umzuschmelzen versteht — das ist ein verbrieftes Recht des Dichters — gerade in ihr angelt die Schönheit

dieses „Ziska". Aber Eines vor allem reißt in ihm den Leser stürmisch mit sich fort: der grollende Zorn des in der geknechteten und beleidigten Menschheit mitbeleidigten Genius, der dichterisch artikulirte Aufschrei nach Freiheit, der besonders im Prolog und im Epilog voll zum Austrag kommt. Eigentlich nur hier giebt Meißner seinem Freiheitsideal eine lebendige und unmittelbare Beziehung auf die Jetztzeit: nur hier weist er offen hin auf die Verwerflichkeit des absolutistischen Regimes, während er in den übrigen Theilen der Dichtung den Schleier der Historie über seine revolutionären Tendenzen wirft.

Groß klingt der „Ziska" in den Versen aus:

Auch dieses bösen Tages blut'ge Zähren
Verschwinden einst wie Blut auf heil'gem Herd;
Die Menschheit wird zurück zum Frieden kehren,
Wie die Natur nach Sturm zum Frieden kehrt.
Und wieder wird ein Bauer schmerzverhalten
Bei seinem Pfluge stehn im Abendschein,
Weil seine Pflugschar, die den Grund gespalten,
Ihm aufgeworfen menschliches Gebein.
Und wo die Schlacht getobt mit ihren Wettern,
Ein Lenzsturm, brausend über das Gefild,
Wird himmelfahrend eine Lerche schmettern
Und singen — wie der Abend weich und mild!

Das ist die Welt! Ein Tummelplatz von Seelen,
Die, festgebannt in einen engen Kreis,
Selbst leidend und gequält, den Andern quälen
Und sich befehden ewig, stumm und heiß.
Woher ihr Kampf? Sie streben ungeduldig
Nach Glück — doch ob dies nicht der ält'ste Wahn?
Fortschritt? Die Zeit bleibt drauf die Antwort schuldig,
Und wer gelebt, gedacht, glaubt kaum mehr dran.

Das ists! Wir Alle stehn auf einer Bühne!
Noth, Streit und Tod beherrschen diese Aun,
Und auf das Trauerspiel von Schuld und Sühne
Ernst und gefaßt die Sternenaugen schaun.

Die Dichtung schließt, wie das Citat zeigt, mit dem Ausblick auf einen friedenvollen Völkerfrühling, aber in die Süßigkeit der damit erschlossenen Hoffnung fällt doch ein schwerer Tropfen Wermuth: „Glück" ist „Wahn", „Fortschritt" ein zweifelhaftes Ding, und „das Trauerspiel von Schuld und Sühne" erscheint in dieser Welt des Ungewissen als das einzig Gewisse, gegen das kein Zweifel aufkommen kann. Dieser Pessimismus der Weltanschauung gehört zu Meißners Signatur, und welcher ernste Kopf, der die Welt nüchtern und vorurtheilslos betrachtet, muß sich nicht zu derselben Anschauung bekennen?

Der „Ziska" ist, dichterisch angesehen, wohl Meißners bedeutendstes Werk. Der Dichter selbst freilich war anderer Meinung, und noch unterm 25. Januar 1885, als er mir den Roman „Die Sansara" übersandte, bezeichnete er in dem mitfolgenden Briefe diesen Letzteren als sein „Hauptbuch".

Ein zweites Epos verwandter Tendenz hat Meißner dem „Ziska" nicht an die Seite gestellt; denn die oben erwähnten größeren epischen Dichtungen oppositionellen Charakters, die er bei Veröffentlichung des „Ziska" bereits begonnen, einen „Georg von Podiebrad" und eine „Schlacht am weißen Berge", übergab er unvollendet den Flammen, da seine deutschen Freunde und Sangesgenossen ihn warnten, er möge durch fortgesetzte verklärende Behandlung böhmisch-nationaler Stoffe sich nicht der Mißdeutung aussetzen, als wolle er sich zum poetischen

Verherrlicher nicht des Deutschthums sondern des Tschechenthums aufwerfen. Meißner war einsichtig genug, sich der Berechtigung dieses Bedenkens nicht zu verschließen. Das Feuer, welches die Fragmente der schon ziemlich weit geförderten beiden Dichtungen verzehrte, hat gewiß — das dürfen wir annehmen — Geistesprodukte zerstört, die dem lodernden Elemente verwandt waren, dem sie zum Opfer fielen.

Als der „Ziska" erschien, war Meißner kurz zuvor zum Doctor der Medizin promovirt worden. Die Dichtung erregte ein immenses Aufsehen: kaum eine Woche war verstrichen, und schon mußte der Verleger seine Vorbereitungen zu einer zweiten Auflage treffen. Aber wer einen „Ziska" geschrieben, war damals in Böhmen seiner Freiheit nicht sicher. So beschloß denn der jugendliche Dichter seine kaum erst begonnene medizinische Laufbahn aufzugeben und die Heimath zu verlassen. Der Abschied vom elterlichen Hause, zumal von dem grollenden Vater, der die Feuerseele des Sohnes nicht verstand, wurde ihm nicht leicht. Aber er mußte fort, ehe es zu spät war, fort von Prag, fort von Böhmen, fort aus den österreichischen Staaten. Und auch den Freunden mußte er Valet sagen; er sah sein Loos vor sich: ein rastlos Wandern von Ort zu Ort. Man kannte ja schon damals zur Genüge die Geschichte deutscher Verfolgungen. Es ist das alte Lied: wer im Dienste der Ueberzeugung steht, findet in einer Zeit geistiger Unduldsamkeit nirgends eine ruhige Statt, und während Phäaken im Phäakenlande ihren Kohl bauen, muß der Edle fahren, fahren, muß er einsam die Welt durchfahren.

Meißner wandte sich zunächst nach Leipzig, wo er in einer Schaar ebenfalls vor den Schergen Metternichs flüchtiger Freunde bereits eine kleine österreichische Litteratenkolonie vorfand: ein Ignaz Kuranda, ein Karl Beck, ein Johannes Nordmann, ein Hermann Rollet, ein Karl Herloßsohn, ein Eduard Mautner begrüßten ihn jubelnd in der alten Pleißestadt. Anfangs legte sich alles prächtig an: die Tage von Prag, wo er mit Moritz Hartmann, Leopold Kompert u. A. die rüstige Dichtergesellschaft „Jung-Böhmen" gebildet, schienen sich in Leipzig zu erneuern: dichterische Thaten wurden vollbracht, politische Entwürfe wurden gesponnen — aber es gab für den Verfolgten keine Rast: österreichische Spione hielten ihn in Schach; er mußte immer auf dem qui vive leben. In Leipzig nicht mehr sicher, begab er sich nach Dresden und verlebte dort, in der damals noch geistig regen sächsischen Hauptstadt, im Verkehr mit Künstlern und Dichtern einige interessante Wochen — aber es war ein Leben auf einem Vulkan, voll Erwartung kommender Gefahr. Inzwischen war der „Ziska" in Oesterreich verboten worden, und schon saß dem kecken Sänger des Hussitenhelden die kaiserlich königliche Polizei nahe auf den Fersen. So schnürte denn Meißner im Januar 1847 sein leichtes Poetenbündel und kehrte Deutschland entschlossen den Rücken. Er ging über Köln und Brüssel nach Paris, wo sein „stürmisch Herz", wie er später sang, „Meere von Freuden, Meere von Schmerz durchfahren". Dort pfiff der Wind aus einem lustigeren Loche als diesseits des Rheins: ein freier Mann durfte ein freies Wort sagen. Zehn Monate blieb er dort. Schon

im Februar stand er am Bett des langsam hinsterbenden Heine und knüpfte damit eine Beziehung an, als deren späterer litterarischer Niederschlag das Meißnersche Buch „Heinrich Heine. Erinnerungen“ (1856) zu betrachten ist. Von Heines Krankenstube aus spannen sich auch die Fäden, die Meißner mit Dumas, Balzac, Gerard de Nerval, Alfred de Vigny und anderen Berühmtheiten des französischen Babel in Verkehr brachten. Es mögen bewegte, bunte Tage gewesen sein, die er an der Seine verlebte.

Dame Paris, die mächtige Fey,
Altert nie und schmückt sich aufs Neu
Zu jedem Feste.
Gasbelle Nächte sind ihr Tag,
Doch sie liebt beim frohen Gelag
Nur junge Gäste.

Inzwischen glomm und knisterte es zu Hause in Deutschland und Oesterreich unter dem vielfach unterwühlten Boden langsam weiter — und der innerlich erregte Poet sollte das von ferne gelassen mit ansehen? Fieberhaft zog es ihn heim, und zu Anfang 1848 wagte er es wirklich trotz Acht und Bann nach Böhmen zurückzukehren, unverkappt und mit offenem Visire, hierin dem Beispiele seines Freundes Moritz Hartmann folgend, der seit Monaten dort weilte. Es war verfrüht. Die Löwen waren — in die Grube gefallen: Gegen Beide wurde der Prozeß anhängig gemacht. Aber die ausbrechende Revolution schlug die Verfolgung der Angelegenheit nieder. Es brannte lichterloh in dem guten Deutschland. Man riß das Straßenpflaster auf; man focht mit Säbel und Sense; man schoß mit Flinten und Kanonen — — das Volk stand auf.

Nun komme, was der rauhe Morgen schickt —
Heut trat die Freiheit aus dem Interdikt!

Meißner wurde in Prag zum Mitglied des Nationalausschusses gewählt, trat indessen aus dem Convente aus, als Conflikte zwischen den czechischen und deutschen Elementen ausbrachen — aber er rastete nicht.

Es müssen andre, größre Tage nahn;
Denn noch ist kaum das halbe Werk gethan.

Nunmehr wandte er sich nach Frankfurt a. M., wo er den Verhandlungen des deutschen Parlamentes, obgleich ohne Mandat, aufmerksam folgte und eine rege journalistische Thätigkeit entwickelte. Dann kam das Ende der Nationalversammlung, der Bankerott der revolutionären Sache, die beginnende Reaction — kurz vor Neujahr 1849 ging Meißner wiederum nach Paris, wo er den Winter über blieb, um 1850 im Frühling auf einige Zeit nach London zu gehen.

Während seines Aufenthaltes in der französischen Hauptstadt veröffentlichte er sein erstes Prosawerk, die zwei gehaltvollen Bände: „Revolutionäre Studien aus Paris" (1849).

Der Dichter des „Ziska" als Prosaist! Schon diese blos formale Seite des Werkes fällt als interessant und beachtenswerth ins Gewicht; sie giebt uns einen werthvollen Gradmesser zur Beurtheilung des Poeten, ein nicht unwichtiges Werkzeug zur Charakteristik und Fixirung seiner litterarischen Persönlichkeit an die Hand; denn von der Prosa kann man wohl behaupten, daß sie für die scharfe Ausprägung der schriftstellerischen Indivi-

dualität im allgemeinen ein weicheres Wachs, einen elastischeren Prägestoff bedeute als die Poesie. Jene ist geschmeidiger, bildsamer, bequemer, diese spröder, herber, exclusiver; die eine ist elementarer und in ihrem ganzen Stylgepräge flüssiger, die andere gesetzmäßiger und conventionell wie traditionell begrenzter — man spricht von „gebundener" und „ungebundener" Rede. Daß die ungebundene uns den Autor mehr im Negligé, also unbefangener, die gebundene ihn uns in der bewußteren Haltung der vollendeten Toilette zeigt, das liegt auf der Hand. Beide Erscheinungsformen neben einander geben bei so vielen Autoren erst das gerundete Bild der geistigen Persönlichkeit. Meißner im Negligé seiner Prosa bildet eine interessante Vervollständigung des Portraits, das wir von ihm als Dichter besitzen. Seine Prosa ist scharf und rein geprägt, klar und durchsichtig, dabei knapp und maßvoll, kühl und glatt — man kann sie in gewissem Sinne vornehm nennen. Aber hinter dieser Kühle und Glätte blickt doch überall das feuerige Auge des Poeten hervor. Glanz und Leben verleugnet die Meißnersche Prosa nirgends; eine sinnliche Frische ist ihr überall eigen, und selbst da, wo es sich um rein prinzipielle Auseinandersetzungen und Deduktionen, um wissenschaftliche Darlegungen und Beweisführungen handelt, hat sie etwas von der Farbe des Gefühls, etwas wie einen leisen Reflex aus der Tiefe des Herzens — man fühlt immer: hier schreibt ein Dichter Prosa. Dies gilt nicht nur von dieser ersten Arbeit Meißners in ungebundener Rede, es gilt — und wüßte ich es nur aus seinen Briefen an mich — von allem und jedem, auch dem Kleinsten, was

er in Prosa schrieb, es gilt aber in erster Linie — und besonders deßhalb berühre ich das Thema des Meißnerschen Styls — von seinen später zu würdigenden großen Prosawerken. Diese letzteren sind freilich ihrer Mehrzahl nach Dichtwerke in Prosa, und deßhalb darf man bei ihnen die eben von mir gerühmten Vorzüge des Meißnerschen Prosastyls gewissermaßen als selbstverständlich voraussetzen — bei seinen „Studien", dem einzigen unter seinen feuilletonistischen Werken, das in ganzen Passagen entschieden an's Systematische streift, sind sie indessen die Zugabe einer reichen Seele, der schöne Luxus eines immer verschwenderischen Künstlergeistes.

Dies über die Prosa Meißners nur nebenbei!

Ihrem Inhalte nach sind die heute natürlich längst veralteten „Revolutionären Studien" zur Charakteristik ihres Verfassers nicht minder wichtig als ihrer Form nach. Kaum ein anderes Werk Meißners giebt uns umfassendere und klarere Aufschlüsse über die staatsreformatorischen Ideen und Pläne des jugendlichen Stürmers und Drängers als gerade diese Tendenzschrift aus der Seinestadt. Es sind farbenreiche Schilderungen aus der Pariser Bewegung von 1848, besonders aber aus den ersten Monaten der Reaction von 1849, welche der Autor uns hier in oft tiefgreifenden Reflexionen und tagebuchartigen Niederschriften darbietet. Die eingeflochtenen Charakteristen der Revolutions- und Reactionsmatadore, die Meißner zeichnet, haben feste Umrisse und sind entschieden mit Geist entworfen. Wie fein weiß er das Kleine und Einzelne hinzustellen, ohne dabei auf die großen und allgemeinen Gesichtspunkte zu verzichten! Die Voraus-

setzungen, aus denen die Führer der Action erwuchsen, die Impulse ihrer Handlungen, diese Handlungen selbst und ihre Zusammenhänge mit dem großen Netz der damaligen Pariser Vorgänge — all dies zeichnen uns die „Studien" mit sicherem Griffel. Freilich, objectiv darf man diese Bilder und die Commentare, welche sie begleiten, nicht nennen — absolut nicht! Voreingenommenheit und Befangenheit blickt oft genug durch. Kein Wunder! Meißner zählte damals erst siebenundzwanzig Jahre. Wer kann da Objektivität verlangen! Noch war der Tumult des Blutes in ihm nicht zur Ruhe gekommen: er urtheilte vielfach leidenschaftlich und partheiisch; noch war sein Blick nicht genügend geschärft: nicht immer konnte er ephemere Maskeraden von historischen Ereignissen, Histrionen von Heroen unterscheiden. Das heiße Blut schoß ihm oft in die Augen und machte ihn blind. Aber andererseits sehen Haß und Liebe oft weiter und schärfer als gleichgiltige Objektivität, und der aufmerksame Leser dieser „Studien aus Paris" nimmt mit Verwunderung wahr, wie treffend bei aller Voreingenommenheit oft die Urtheile Meißners über diesen und jenen Führer der Revolution sich erweisen, ja mit wie subtiler Vorahnung er die Bahn dieses oder jenes „kommenden Mannes" im Voraus abzustecken versteht.

Das Systematische und Prinzipielle in dem Werke beschränkt sich der Hauptsache nach auf die methodische Eintheilung der Revolution nach ihren Arten. Meißner, der die Proudhonschen Ideen vielfach in seine Betrachtungen hineinzieht, unterscheidet hier — historisch wie logisch, praktisch wie theoretisch — drei Stufen: die

nationale, die politische und die sociale Revolution. Die erstere — so argumentirt er — kommt nur bei werdenden Völkern vor, die sich erst ihre Individualität zu erkämpfen und sich von der Oberherrschaft fremder Stämme zu befreien haben; die zweite bildet einen Durchgangspunkt des politischen Lebens in gereifteren Staaten und hat die Aufgabe, den despotischen Eigenwillen eines Einzelnen zu brechen und durch den Vernunftwillen der Majorität zu ersetzen; die dritte endlich, die edelste von allen, ist nur hoch entwickelten Völkern eigen, und ihr Zweck ist die Umwandlung des aus Gesellschafts-Kasten bestehendes Staates in einen Staat von einheitlicher Gesellschaft. Parallel mit diesem Schema läßt Meißner aber eine andere Dreitheilung der Revolution laufen, nämlich diese: jede Schilderhebung richtet sich gegen eine der drei Autoritäten, welche die Welt regieren, gegen die Kirche oder gegen die Monarchie oder gegen das Kapital — eine Gliederung, welcher die Epitheta: religiös, staatlich, social entsprechen. Die letzte dieser Arten, die sociale Revolution, betrachtet der Verfasser mit Recht als den Gipfel der Stufenleiter, zu dem alles Leben der Staaten endlich führen muß, und zwar über die beiden anderen niederen Stufen hinweg. „Die Freiheit, Selbstständigkeit und Souveränetät", ruft Meißner am Schlusse des Werkes zuversichtlich aus, „muß sich ausdehnen auf die ganze Gesellschaft. Dein Reich muß kommen für Alle, heilige Gleichheit! Inzwischen wollen wir sehen, ob eure Kanonen auf die Dauer stärker sein werden als unsere Principien!"

Meißners nächste Veröffentlichung nach den „Revolutionären Studien aus Paris" war ein wunderlich Ding,

unseres Sängers schwächster Sang, ganz unselbstständig und durch und durch unmeißnerisch. Der sterbende Dichter in der Rue d'Amsterdam, der „ungezogene Liebling der Kamönen", um dessen Mund noch immer das Lächeln der Ironie schwebte, hatte es unsern böhmischen Freiheitskämpfer angethan. Der arme Meißner! Er hatte zu oft am Bette des Kranken gesessen — und so war er dessen intimster Freund geworden. Er hatte des Dichters Werke allzufleißig studirt — und so war er dessen schlechtester Nachahmer geworden. Er wollte ganz so ironisch lächeln, wie Heine; er nahm eine kokett nachlässige Positur an wie Heine; er blickte spöttisch in die Welt, wie Heine; er tauchte die Feder, die den „Ziska" geschrieben, in die Tinte eines etwas wässerigen Sarkasmus, wie Heine — und schrieb, ganz Heine, sein komisches Epos „Der Sohn des Atta Troll, ein Winternachtstraum" (1851). Dieser Troll junior Meißners gleicht, was Farbe und Stylart betrifft, dem Senior Heines aufs Haar. Das zürnende Pathos der früheren Meißnerschen Dichtungen, der Titanengroll der Ueberzeugung, hat hier einer witzelnden Schreibweise Platz gemacht, und die politische Tendenz kleidet sich in eine verschnörkelte satyrische Allegorie. Diese richtet ihre Spitze gegen das Centrum des Frankfurter Parlaments, und darin hat sie viel Verwandtes mit Hartmanns „Reimchronik des Pfaffen Mauricius". Der vermenschlichte Sprößling des Heineschen „Tendenzbären" ist der Vertreter jener Lauwarmen und Unklaren, die in der deutschen Nationalversammlung von 1848 eine Zwitterstellung einnahmen zwischen den radikalen Vertheidigern

der Volksrechte und den loyalen Advokaten der Autokratie. Michel Troll ist ein echter deutscher Doktrinär und Ideologe von anno „dazumal“ und leider auch noch von — anno „heute“. Aber wie viel Wahrheit und Humor Meißner auch im Einzelnen in der Gestalt dieses Michel und in der Dichtung überhaupt zum Ausdruck bringt, als Ganzes betrachtet, bleibt sie weit hinter den bisherigen Leistungen ihres Verfassers zurück. Es konnte nicht anders sein. Dieses einseitig zersetzende und ätzende Element ohne alle wahre Poesie, diese Negation ohne Position, diese blos äußerlich angeklebte Tendenz, diese kaleidoskopische Satyre und aphoristische Form — wen konnte eine Dichtung Meißners, in der sich der Sänger des „Ziska“ so ganz und gar verleugnete, und der man auf Schritt und Tritt anmerkte, daß nicht innere Nöthigung sondern nur willkürliche Aneignung einer fremden Manier in ihr die Feder führte — wen konnte eine Dichtung erwärmen und überzeugen, in der ein geborener Pathetiker sich ganz unnatürlich die Kappe des Humors und der Ironie auf die Stirn drückte? Es ist wahr, „Der Sohn des Atta Troll“ hat auch ernste Stellen, wo die eigentliche Natur des Dichters durchbricht, aber diese Stellen können uns nicht schadlos halten für den Mißgriff, den die Dichtung als Ganzes bedeutet.

Im Jahre 1851 veröffentlichte Meißner sein erstes Drama, „Das Weib des Urias“. Wie seine Lyrik und Epik, so ist auch seine Dramatik ihrem Grundzuge nach revolutionär. Sahen wir ihn als Lyriker in den Reihen der österreichischen Freiheitssänger kämpfen, und zwar als Flügelmann an jener äußersten linken Flanke, welche

mit den deutschen Revolutionsdichtern Fühlung hat, so folgt er in Ton und Haltung seiner Dramatik sichtlich dem Vorbilde der „Jungdeutschen" sowie Grabbes und Hebbels. Neben der revolutionären Tendenz ist es eine gewisse Rauhheit und Gedrungenheit, ein lapidarer Styl und die völlige Abwesenheit sentimentaler Mischtheile, wodurch die Meißnersche dramatische Muse charakterisirt wird. „Das Weib des Urias" ist, wie schon der Titel andeutet, ein biblisches Drama. Ich skizzire kurz seinen Inhalt: Urias, der Heerführer König Davids, befindet sich im Feldlager. Der König hat inzwischen ein unerlaubtes Verhältniß mit Bethseba, dem Weibe des Urias, angeknüpft, und diese fühlt sich Mutter. Hiermit nimmt das Drama seinen Anfang. David ist um eine Auskunft, der Entdeckung zu entgehen, nicht verlegen. Er ruft den Urias aus dem Felde ab und bereitet ihm bei seiner Heimkehr einen festlichen Empfang. Der Plan ist der: der von süßem Weine Trunkene solle die Nacht bei seinem Weibe schlafen — so werde das Kind der Bathseba für ein legitimes gelten. Aber Urias bleibt seinem Weibe fern und schläft, seiner soldatischen Gewohnheit getreu, vor den Pforten der Burg, ein Wächter seines Königs. David geräth in Verlegenheit. Was thun? Tyrannen finden immer ein Mittel. Auch David findet eines: wo List nicht fruchtet, da fruchtet Gewalt: Urias fällt durch Mord, und David erhebt die Bathseba zu seiner Königin. Doch die Nemesis bleibt nicht aus: der Mord wird entdeckt. König David muß sich reumüthig vor der stolzen Kirche beugen; diese verurtheilt die Ehebrecherin zu der grausamen Strafe der

Steinigung, und Bathseba, solcher Schande zu entgehen, stirbt durch ihre eigene Hand.

Die antimonarchische, ja revolutionäre Tendenz des Stückes ist überall zwischen den Zeilen zu lesen und wird an mehr als einer Stelle unverhüllt ausgesprochen. Die Composition, wenn auch von sprunghaftem Gange nicht frei, hat große Linien, und der Conflikt ist gewissenhaft motivirt und fein zugespitzt. Die Charakteristik bewegt sich, was bei der vorwiegend lyrischen Natur Meißners überrascht, in markiger und energievoller Zeichnung, während die Sprache kräftig, wenngleich hie und da einigermaßen farblos gemahnt. Seine Glanzpartien hat das Stück im ersten Akt; gegen den Schluß hin fällt es merklich ab. Und endlich: der wahrhaft dramatische Nerv fehlt ihm, ja, es hat oft etwas Lebloses, und mitunter scheint das sonst so hell lodernde Feuer Meißners in diesem seinem dramatischen Erstlinge ganz niedergebrannt. Man merkt dem Dichter an — und das gilt auch von seinen übrigen dramatischen Schöpfungen —: er ist hier nicht in seinem natürlichen Fahrwasser. Der stark an die Physiologie der Liebe streifende Stoff — ganz abgesehen von der gefährlichen politischen Tendenz — verschloß dem Stücke natürlich die unter strenger polizeilicher Controle stehenden Bühnen.

Dem „Weibe des Urias" folgten später zwei weitere Dramen Meißners: „Reginald Armstrong oder: die Macht des Geldes" (1852) und „Der Prätendent von York" (1857), welche die feine und sorgsame Durcharbeitung jener ersten Meißnerschen dramatischen Dichtung vermissen lassen und auch, allgemein dichterisch betrachtet,

hinter ihr zurückbleiben. Ich kann hier kurz sein: „Reginald Armstrong", ein Stück, dessen Held der Schriftsteller Glendower ist und in dem einige Hauptmotive auf die sociale Bewegung abzielen, steckt noch mehr im Skizzenhaften als „Der Prätendent von York", welcher zum Theil den von Schiller im Fragment „Warbeck" behandelten Stoff wieder belebt, ohne sich zu rechter dramatischer Höhe und Kraft zu erheben.

Spricht sich in den Dramen die litterarische Eigenart Meißners bei weitem nicht so frappant aus, wie in den „Gedichten" und dem „Ziska", so nehmen dagegen die Romane und Novellen wieder eine hervorragende Stellung in der Geschichte seines Schaffens ein. Die epische Ader in Meißner ist ungleich kräftiger als die dramatische. Das erklärt sich aus der Besonderheit der beiden Dichtungsarten gegenüber der Besonderheit gerade dieses Poeten.

Beim dramatischen ist der Charakter des Helden das Primäre und die Handlung, in die er gestellt, das Sekundäre. Beim Epischen tritt das entgegengesetzte Verhältniß ein: erst aus dem großen Gefüge der Geschehnisse erklärt sich der Charakter. Im Drama geht die Bewegung vom Helden, seinem Wollen und Handeln aus und bedingt die Handlung bis an die äußerste Peripherie des entworfenen dichterischen Gemäldes hinan. Im Epos geht sie umgekehrt von der Peripherie der Handlung aus und zieht den im Mittelpunkte stehenden Helden in ihre Strudel. Dort ist sie gewissermaßen eine centrifugale, hier eine centripetale. Das echte Drama erfordert als Voraussetzung einfache, leicht übersehbare

Verhältnisse, aus deren allmählicher Verwicklung heraus sich auf bedeutendem Werdegange eine starke Individualität, die mit typischen menschheitlichen Zügen ausgestattet ist, machtvoll entwickelt, um dann in einer großen Katastrophe unterzugehen. Das wahre Epos dagegen erheischt als Voraussetzung eine gewisse Breite der Constellation von Verhältnissen und Dingen, in deren Centrum ein Charakter steht, der aus dieser so und nicht anders beschaffenen Constellation heraus mit Nothwendigkeit so und nicht anders hervorgehen muß — ein Charakter, der uns in einer individuell ausgeprägten Entwicklung verständlich gemacht wird. Das Drama soll straff componirt sein; das Epos erheischt in seiner Composition das Volle und liebt die ornamentale Arabeske. So ungefähr, denke ich, faßt die moderne Aesthetik das gegenbildliche Verhältniß von Drama und Epos.

Ich will aus dieser theoretisirenden Abschweifung nicht die Nutzanwendung gezogen sehen, daß die Meißnerschen Dramen im Epischen stecken — im Gegentheil: ich habe ihnen Gedrungenheit und einen gewissen lapidaren Styl, zum Theil sprunghafte, zum Theil skizzenhafte Composition beigemessen — sie sind also meines Erachtens nichts weniger als episch geartet. In dem Momente, da ich mich zur Betrachtung der epischen Prosadichtungen Meißners wende, habe ich vielmehr mit diesem Exkurs nur auf die große epische Begabung Meißners hinweisen wollen, die seine dramatische so weit hinter sich läßt. Meißner, der Romandichter, liebt es, seine Helden — echt episch — aus einer breiten Umgebung, in die er sie versetzt, herauswachsen zu lassen und ihr Thun und

Gebaren aus den zeitgeschichtlichen Bedingungen und ethischen Forderungen der Epoche umständlich zu erklären. Die zu gestaltenden Charaktere sind ihm kaum jemals die Hauptsache, die weit ausgreifende Schilderung der Verhältnisse aber in denen diese Charaktere stehen, ist ihm — wiederum echt episch — fast immer erster Impuls und letzter Zweck, so daß in seinen Romanen (oft auch in den Novellen) der Hintergrund meistens wichtiger erscheint, als die Figuren, die sich auf ihm bewegen. Die Technik des Knappen und Pointirten, also des Dramatischen, ist dagegen nicht immer seine Sache; er liebt eine breite aber im Ganzen locker gefügte epische Handlung, die ihm Raum giebt sich auszusprechen und auszugestalten, Raum für die Tendenz, die ja die eigentliche Muse seiner Dichtung ist.

Der Roman ist das angemessenste Gefäß für die Schilderung der Zeit in ihren weitesten Dimensionen. Die Breite seiner Darstellungsweise entspricht der Breite der socialen und politischen Zustände einer Epoche. Im Roman vermag Meißner daher — es leuchtet ein — seiner Tendenz freier die Zügel schießen zu lassen als in den sonst von ihm angebaueten Dichtgattungen. Diese Tendenz ist natürlich auch hier die der freiheitlichen Propaganda für die staatliche, kirchliche und gesellschaftliche Entwicklung der Zeit; ihr vor allem dienen seine Romane, zumal seine Zeitromane; sie halten eine breite Umschau und eröffnen weite Perspektive. Nicht zu verkennen ist indessen, daß sein Eintreten für die staatliche und kirchliche Reform hier ein viel energischeres ist als für die sociale. Der vierte Stand findet in seinen Zeit-

gemälden so gut wie gar keinen Platz. Kaum eine Situation, die ihn in den Vordergrund rückt, kaum ein Charakter, der ihn vertritt, kaum eine Parabase, in welcher der Dichter ihm das Wort redet! Im übrigen ist der Gesichtskreis dieser Romane, wie gesagt, ein weiter; sie sind in der schwülen Atmosphäre der Reaktion entstanden, und diese Atmosphäre ist es, die in ihnen fühlbar wird; es ist der Kampf gegen den reaktionären Staat und die reaktionäre Kirche, den sie sich zur Aufgabe machen, ob sie nun große Kulturgemälde der Gegenwart entrollen oder im Abbilde vergangener Zeiten, welche ähnliche Krisen durchzukämpfen hatten, der Jetztzeit den Spiegel vorhalten.

Börnes Kritiken und Hegels Aesthetik, die schon den „Jungdeutschen" die Wege wiesen, enthalten das Programm der Meißnerschen Zeitromane; Gutzkow ist ihr unmittelbares Vorbild: wie er spiegelt Meißner in seinen großen Prosadichtungen die gesammte Kultur unseres Jahrhunderts ab; er geht dem modernen Geiste bis in seine verborgensten Schlupfwinkel nach und sucht im Dienste der Gesellschaftsreform Typen aufzustellen und Ideale zu schaffen.

Erst in seinen Romanen erhebt Meißner sich zur realistischen Kunst der Charakterzeichnung, einer Kunst, die er in dem „Ziska" und den Dramen — der Vers ist immer conventioneller als die Prosa — sich noch lange nicht zu eigen gemacht hatte. Eine künstlerische Beeinträchtigung erleiden die Meißnerschen Romane übrigens durch verschiedenartige Schwächen ihres Verfassers. Wiederholt spricht er in seiner Correspondenz mit mir sich über die falschen Bahnen des heutigen „Familien"romans aus, und doch ist er selbst diesen nicht

ganz fern geblieben: er strebt oft allzu sehr nach Spannung und Sensation; er gönnt dem Zufall ein gar zu freies Spiel; er liebt das romantische Dunkel über gewissen Personen und Verhältnissen mehr als gut ist; er huldigt allzu ungenirt dem Geschmacke des großen Publikums durch reichliche Verabfolgung von allerlei Leckerbissen. Zu diesen letzteren rechne ich die eingestreuten kriminalistischen Episoden und die supranaturalistischen Elemente der Romane: nicht nur Einbrecher und Mörder sowie Taugenichtse aller Art spielen in ihnen eine große Rolle, sondern auch Kartenschlägerinnen, Wahrsager und Hellseher, und — was das Schlimmste ist — die Prophezeiungen des letztgenannten Gesindels gehen gar zu oft in Erfüllung. Wie kommt Meißner, der Mann des freien Denkens im Leben, zu solchem Mysticismus in der Dichtung? Er liebt in seinen Romanen, mehr als eine realistische Auffassung es zuläßt, die magische Beleuchtung wie durch bunte Kirchenfenster, das Ahnungsvolle und Gedämpfte der Stimmung, wie er auch an seiner besonderen Art der Sensation und Spannung hartnäckig festhält. Es ist allerdings wahr: Meißner arbeitet in der Sensation und Spannung nicht mit dem vulgären, groben Handwerksgeschirr — gewiß nicht! Es giebt eine feinere Art in beidem, welche nicht breit ausmalt, welche uns nicht ganze Capitel hindurch in fiebernder Erwartung festhält, und zwar mit umständlichen Schilderungen, wie sie unsere modernen Schreibebasen mit Vorliebe produciren und unsere modernen Lesebasen mit Vorliebe consumiren — es giebt eine feinere Art, welche mit den entgegengesetzten Mitteln arbeitet, indem sie mit

homöopathischen Quintessenzen ihre kleinen Kunststücke macht, oft mit einer Zeile eine große Scene vorzubereiten scheint, dann aber plötzlich abbricht und uns — das ist eben der Effekt — diese Scene überhaupt schuldig bleibt. Die umgekehrte Marlitt!

Meißners bedeutendste Schöpfungen auf diesem Gebiete sind „Die Sánsara" (4 Bd. 1858) und der Doppelroman: „Schwarzgelb" (8 Bd. 1864)·„Babel" (4 Bd. 1867). „Die Sansara" (ursprünglich unter dem Titel: „Der Freiherr von Hostiwin"), welche, wie schon bemerkt, der Dichter wohl nicht ganz mit Recht als das Hauptwerk seines Lebens zu bezeichnen pflegte, behandelt ein psychologisch-sociales Problem, den Don Juan-Stoff in modernem Gewande. Mit Politik direkt hat „Die Sansara" nichts zu thun. Das Sociale steht im Vordergrunde. Der Roman entwirft in einer vielfach verschlungenen Handlung, die sich in den verschiedensten Gegenden Europas abspielt, ein breit angelegtes Sittengemälde aus der höheren Gesellschaft. Der eigentliche Held, der Freiherr von Hostiwin, durchläuft eine reiche Entwicklungsbahn: aus einem Wüstling schlimmster Art, der keine moralische noch irgend eine andere Rücksicht kennt, wird er schließlich zu einem einigermaßen sentimental angehauchten Ehrenmanne. An den rothen Faden dieser Entwicklung seines Helden knüpft der Dichter Bild um Bild aus dem Leben des Salons und der Cabinette; an diesen rothen Faden reiht er Episode an Episode aus der Welt der glänzenden Lüge und der verrotteten Vorurtheile; er zerlegt mit dem Secirmesser einer scharfsichtigen Kritik den ganzen durch Laster und Unnatur

zerrütteten Leib unserer modernen Gesellschaft, dieses Conglomerat aus Eitelkeit und Bosheit, aus Selbstbetrug und Gedankenlosigkeit. Als ethisches Facit aber stellt er den Gedanken an den Schluß, daß ein ernster sittlicher Wille der Besserung schließlich jede Rechnung quitt macht, auch die, in welcher die ärgsten Vergehen gegen Religion und Moral gebucht stehen. Das ist alles recht gut und wahr, aber die Wandlung, welche der Hauptcharakter, dieser Freiherr von Hostiwin, erfährt, die Wandlung von einem absoluten Wüstling ohne jede Fiber des Gewissens zu einem ebenso absoluten Biedermanne aus Ueberzeugung — diese Wandlung hat mir doch nie recht glaubwürdig erscheinen wollen. Aus einem zügellosen Don Juan der Hostiwinschen Art, der so viele Menschenseelen auf dem Gewissen hat, kann nie und nimmer ein ruhevoller abgeklärter und ausgeglichener Tugendheld nach dem Recepte der letzten „Sansara"-Bände werden. Ueber diese Unwahrscheinlichkeit helfen uns weder die vielen großartigen Stellen und glänzenden Passagen, hilft uns weder die geschickte Composition noch der eminente Gedankenreichthum des Romans hinweg.

Eine viel bedeutendere Leistung als „Die Sansara" ist ohne Frage der Doppelroman „Schwarzgelb"-„Babel", ein imposantes Zeitgemälde, das für Oesterreich etwa das ist, was Gutzkows „Ritter vom Geist" für das nördliche Deutschland sind. Der erste Roman spielt in den Jahren 1850 bis 1854; der zweite umfaßt den kürzeren Abschnitt von 1859 und 1860; beide, lose mit einander verknüpft, führen uns in culturhistorischer Haltung die ständischen Conflikte und die Parteikämpfe

im österreichischen Staate nach der Revolution vor — eine Zeit also, welche, was moralischen Verfall und politische Corruption betrifft, noch tiefer steht als die Metternichsche, weil sich in ihr zu der Verworfenheit die Schwäche gesellt — sie öffnet sich in der meisterhaften Darstellung Meißners vor unsern Augen wie ein Abgrund, aus dem uns alle Verbrechen, deren die Menschheit fähig ist, und eine völlig verderbte Gesellschaft erschreckend anblicken. Daneben werden die edleren Instinkte jener Tage zur Ergänzung des Bildes herbeigezogen; das Für und Wider der gesammten Zeitbewegung wird abgewogen und uns so die volle und ganze Triebkraft der Epoche, das Wollen und Thun des Jahrzehnt's im Bösen wie im Guten veranschaulicht.

Selten ist die Reactionsperiode der fünfziger Jahre in so typischer Weise dichterisch gestaltet worden wie hier; es geschieht vermittels einer vielfach verwickelten aber vollendet componirten Handlung. Ereignisse und Personen des Doppelromans sind fast unübersehbar zahlreich; Situationen und Lokale wechseln schnell; eine Perspektive öffnet sich nach der andern; eine Stimmung jagt die andere — aber immer schweben wir auf der Höhe der Zeitwelle und athmen die Luft des politischen und socialen Lebens jener Tage. In die Kanzleien der am Ruder befindlichen Diplomaten, wie in die Verstecke der conspirirenden Rebellen, an die Throne wie in die Hütten führt uns die lokal- und personenkundige Hand des Autors: wir blicken in's öffentliche wie in's private Leben und sehen die zahllosen Fäden blosgelegt, die, wie ein kunstvolles Gewebe, von diesem zu jenem hinüberführen.

Welch eine virtuose Technik der Erzählungskunst in diesem Zwillingsroman! Halb ist er Criminalgeschichte, halb Liebesroman. Staatsactionen und industrielle Unternehmungen, Litteratur- und Salonintriguen, die Schicksale der herrschenden Bureaukraten wie der verfolgten Flüchtlinge, die Interessen des geistigen Arbeiters und die des kleinen Handwerksmannes — das gesammte politische und sociale, geistige und materielle Inventarium der Zeit wird hier aufgewiesen. Die Corruption erweist sich dabei viel größer als das gesunde Streben. Der kaufmännische Schwindel findet in Arnold Stropp, der litterarische in dem Redakteur Schmey seinen charakteristischen Vertreter. Die vornehme Welt aber wird nach dieser Seite hin durch Gestalten wie Leonie von Greiffenstein repräsentirt, deren pikante Liebesintriguen mit weltlichen und geistlichen Notabilitäten wahrhaft typisch geschildert werden. Das Flüchtlingsleben endlich, welches das Gegenspiel bildet gegenüber der herrschenden Partei, findet in Bruno von Haldenried, dem Helden des Romans, und seinen Gesinnungsgenossen musterhaft gezeichnete Träger und spielt sich besonders in denjenigen Capiteln von „Schwarzgelb" eindrucksvoll ab, welche die Lebensverhältnisse der italienischen und deutschen Flüchtlinge in Paris zum Gegenstande haben. Ergötzlich ist es, mit welch feinfühliger Kunst der Darstellung Meißner das spezifisch österreichische in Charakteren und Handlungen hervorzuheben weiß. Der schon erwähnte Redakteur Schmey, der General Greiffenstein, der Bezirkshauptmann von Rack, der Fürst Kronenberg und der Graf Thieboldegg — das ist ein Nebeneinander von

österreichischen Typen, wie sie im Gesammtbilde charakteristischer und in der wechselseitigen Ergänzung der Einzelbilder kunstvoller wohl nicht oft zur Anschauung gebracht worden. Wie Wilibald Alexis brandenburgische, Fritz Reuter mecklenburgische, so versteht Meißner österreichische Menschen unvergleichlich zu zeichnen. Diese Drei gemahnen in dieser Beziehung Einer an den Andern.

Das grandiose Zeitgemälde, das in Composition und Stylgepräge epische Vollsaftigkeit mit künstlerischem Ebenmaaß vereint, klingt in einer Weise aus, welche der ethischen wie der poetischen Gerechtigkeit Genüge thut: in den Geschicken der handelnden Personen triumphirt die Tugend und unterliegt das Laster. Am Zeithimmel aber lichtet sich das Gewölk und läßt die Sonne einer bessern Aera ahnen.

Um diese großen Culturgemälde Meißners gruppiren sich, ihnen der Zeit nach vorangehend oder folgend, größere oder kleinere Erzählungswerke in stattlicher Reihe, so „Zur Ehre Gottes" (2 B. 1860), „Neuer Adel" (3 Bd. 1861) „Zwischen Fürst und Volk" (3 Bd. 1861), „Lemberger und Sohn" (1 Bd. 1865), „Die Kinder Roms" (3 Bd. 1870), „Feindliche Pole" (2 Bd. 1878) und „Auf und nieder" (3 Bd. 1879).

„Zur Ehre Gottes" — um diese Romane kurz zu charakterisiren — ist eine aus dem streng historischen Boden des sechszehnten Jahrhunderts erwachsene Jesuiten- und Intriguengeschichte mit tragischem Ausgange; sie eröffnet uns tiefe Einblicke in die verderblichen Umtriebe des Ordens Jesu und weist wie mit dem Finger auf die zu ziehende Parallele mit dem heutigen Ultramontanis-

mus hin. Ihrer Tendenz nach verwandt mit diesem Romane sind „Die Kinder Roms", eine Klosterhistorie aus Josephinischer Zeit mit äußerst spannendem Gange der Handlung und scharfer Polemik gegen Reaction und Kirchendienerei — eine Richtung, welche auch „Zwischen Fürst und Volk"*) einschlägt, nur das sich diesmal die Spitze des Angriffs mehr gegen den verrotteten Staat als gegen die herrschsüchtige Kirche richtet. Die Julirevolution bildet hier den Ausgangs-, die Bewegung von 1848 den Schlußpunkt, das tragische Geschick eines überzeugungstreuen Demokraten jener Tage aber die Unterlage der durch eine große Lücke zwischen den beiden Revolutionen störend unterbrochenen Handlung: der Held, ein Mann des Volkes durch und durch aber auf Kosten des Fürsten erzogen und diesem daher zu Dank verpflichtet, wird durch die Revolution auf den Posten eines Ministers berufen — da entdeckt er, daß er — der illegitime Sohn jenes Fürsten, seines Wohlthäters, ist; er geräth in einen furchtbaren Conflikt der Pflichten: seine politische Gesinnung legt ihm die Verpflichtung auf, gegen den autokratischen Herrscher mit der ganzen Macht seines Amtes und seiner Person rücksichtslos vorzugehen — und dieser Herrscher — immer ruft eine innere Stimme es ihm zu — dieser Herrscher ist sein Vater! In dem erschütternden Conflikt des Herzens mit der Ueberzeugung, des Blutes mit der Gerechtigkeit endet er durch einen selbstgewählten Tod.

*) Ursprünglich „Der Pfarrer von Grafenried" betitelt und in der so benannten ersten Bearbeitung schon 1855 erschienen.

Es sind, wie ich in Kürze darzuthun versuchte, große politische und sociale Fragen, welche die Romane „Zur Ehre Gottes", „Die Kinder Roms" und „Zwischen Fürst und Volk" aufwerfen; es sind durchaus moderne Ideen, Ideen einer gesunden Emanzipation in Staat und Kirche, in Gesellschaft und öffentlichem Leben, welche uns hier gepredigt werden; es sind weit erschlossene Fernsichten, welche uns hier von hohen geistigen Standpunkten aus eröffnet werden — aber diese Romane führen uns, namentlich die beiden ersten, in Zeiten zurück, die unserm Verständnisse nicht mehr ganz nahe liegen. Mitten in unsere Tage hinein versetzen uns dagegen „Auf und nieder", Meißners letzter größerer, aber wenig hervorragender Roman, und „Feindliche Pole", welch letzterer, in der Zeit zwischen den Kriegen von 1866 und 1870 spielend, kräftig für die preußische Führerschaft in Deutschland eintritt und an den Zuständen jener Zeit, die ja vielfach auch noch die unsrigen sind, eine geistvolle, nicht immer zustimmende Kritik übt.

Umfassen alle diese Romane eine große und weite Sphäre, so beschäftigen sich „Neuer Adel" und „Lemberger und Sohn" ihrem Kern nach mit einer Specialfrage, mit dem Judenthum, beziehungsweise mit seiner Emanzipation, ohne dieselbe indessen mehr als nur obenhin zu streifen. Beide Male führt uns der Dichter nach Prag, dort in das vornehme Leben der israelitischen Geldaristokratie, die in falscher Scham ihren Glauben und ihre Abstammung so gern verleugnen möchte, hier in die Idylle einer schlichten orthodoxen Judenfamilie, die an ihren alten Traditionen festhält.

Enger umgrenzte Stoffe, bei denen die Conflikte mehr aus den Charakteren als aus der Handlung hervorgehen, behandeln, wie dies in der Natur des Genres liegt, endlich die zahlreichen novellistischen Arbeiten*) Meißners, die sich zu einem großen Theile durch subtile Abtönung der Stimmungen und ein fein disponirtes Gedankengefüge auszeichnen. Auch hier läßt der Dichter seine freiheitliche Tendenz nur selten bei Seite; auch hier schlägt er meistens seine uns wohlbekannte liberale, ja ultraliberale Klinge. Rechnen wir noch die große Reihe von Reisestudien, autobiographischen, historischen und andern Skizzen**) hinzu, deren Abfassung und Veröffentlichung das ganze Leben des rastlos schaffenden Autors begleitet, so ergiebt sich eine in der That achtunggebietende Summe litterarischen Schaffens, wie nicht viele moderne Dichterlebensläufe sie aufzuweisen haben. Und doch haben wir in den bisherigen Betrachtungen die Gallerie der Meißnerschen Werke noch nicht ganz durchlaufen.

Inzwischen war das unstäte Wanderleben des Dichters zur Ruhe gekommen: er hatte sich 1869, also erst als Mann von siebenundvierzig Jahren, mit einem Fräulein Marie Begg von Albensberg vermählt und sich in dem idyllischen Bregenz am Bodensee angesiedelt,

*) „Seltsame Geschichten" (2 Bd. 1859), „Charaktermasken" (3 Bd. 1862), „Novellen" (2 Bd. 1864), „Die Sirene", „Der Chevalier von Sencé", „Sacro Catino", „Kleine Memoiren" (sämmtlich 1868) „Rococobilder" (1871), „Der Bildhauer von Worms" (1874), „Oriola" (1874), „Schattentanz" (2 Bd. 1881), „Die Prinzeß von Portugal" (1882), „Norbert Norson" (1882) u. a. m.

**) „Am Stein, Skizzenbuch" (1853), „Durch Sardinien" (1859), „Unterwegs" (1866), „Historien" (1875) u. a. m.

und zwar in dem gleichen Hause mit seinem Freunde und nunmehrigen Schwager, dem talentvollen Romanschriftsteller Robert Byr, und dessen Familie. Im Besitze eines nicht unerheblichen Vermögens, das er vom Vater ererbt, unbeamtet und im Genusse ungebrochener Schaffenskraft, lebte er hier, in dem anmuthigen alterthümlichen Städtchen am weinbekränzten See, wahrhaft beglückende Tage im Kreise der Seinen. Die blaue Welle grüßte in sein Fenster; der Himmel des deutschen Südens lachte über ihm, und von Constanz und Lindau herüber führten bewimpelte Schiffe und behende Dampfer ihm alte und neue Freunde zu, die den liebenswürdigen Menschen und warmherzigen Dichter besuchen kamen in all den sonnendurchleuchteten Frühlings- und Sommertagen am See. Es war ein Leben in der Stille, aber es war Leben in diesem Stillleben — recht wie ein Dichter es braucht.

In wachem Traume ging ein stilles Beten,
Lang nicht gekannt, durch's Herze des Poeten.

Und fast gleichzeitig mit dieser neuen Phase im Leben Meißners — nur ein einziges Jahr später — hub auch im politischen und nationalen Leben Deutschlands die große Phase der Machtstellung nach außen, der Einigung nach innen an. Das versöhnte den Dichter mit vielem, was er gelitten, und gab seiner Lyrik eine kaum noch erwartete neue Anregung —: in jenen schwungvollen patriotischen Gedichten, die Meißner in den mehrmals erwähnten 1884 gesammelten „Dichtungen" unter der Rubrik „Zeitklänge" zusammenstellte, erlebte er einen

lyrischen Spätsommer voll Duft und Kraft zugleich. Ernst und weihevoll ertönen diese Lieder und Strophen, die zunächst der dumpfen Schwüle vor der Entscheidung von 1870, dann der hellen Begeisterung während des Schlachtenlärms und endlich dem Jubel nach dem entschiedenen Fallen des Siegeswürfels einen männlich kräftigen Ausdruck leihen. Mit dem ganzen Pathos seines großen und schönen Talents feiert Meißner Kaiser und Reich und stellt sich damit in einen schroffen Gegensatz zu so manchem andern politischen Sänger Oesterreichs, so namentlich zu Moritz Hartmann, der bekanntlich bald nach den großen deutschen Errungenschaften, grollend über das Hohenzollern-Kaiserthum, aus dem Leben schied.

Welch ein Wandel der öffentlichen Zustände hatte sich in Deutschland von 1848 bis 1871 vollzogen, welch eine Folge großer historischer Geschehnisse sich zwischen diesen beiden Stationen nationaler Entwicklung abgespielt! Der Abstand zwischen den Stimmungen, in denen dort das Jahr der Barrikadenkämpfe, hier das Jahr der Franzosenschlachten die Gemüther fand, spiegelt sich in seiner ganzen Größe in den politischen Gedichten Meißners ab. Deutschland war ein anderes geworden — und sein Sänger ein anderer mit ihm. „Es waren arge Jahre", hatte er 1848 angesichts der Barrikaden gesungen:

Blei und Kanonen für das Volk! Das war
Den deutschen Fürsten Zahlung ihrer Schuld
Vom Jahre Dreizehn. Doch hieß immerdar
„Von Gottes Gnaden", was von Volks Geduld.

In Leipzig, Köln und Mannheim floß das Blut
Auf's Pflaster hin. Allein was half der Strom?
Der „fromme König" baute fort am Dom —
Am Dom der Einheit nicht. Sein Uebermuth
Sprach schön und viel — und Deutschland schlief so gut.
— — — — — — — — — — —
Da zog ich fort durch die verrathne Welt.
— — — — — — — — —
Mir schien der Glaube Thorheit, Andacht Spott,
Und oft im Stillen sprach zu jener Zeit
Ich traurig zu mir selbst: Es ist kein Gott!

Aber 1870, angesichts der Franzosenschlachten, ruft er den Deutsch-Oesterreichern zu:

Das stolzeste Gefühl auf Erden,
Es ist und bleibt: ein Deutscher sein!

Unerbittlich sitzt er in wuchtigen Sonetten über dem sittenlosen Frankreich zu Gericht und schleudert ihm das Urtheil in's Antlitz: „Gewogen seid ihr und zu leicht befunden". Drastisch stellt er in den stolzen Strophen „Vor der Entscheidung" Napoleon, den französischen Macbeth, gegen den das deutsche Heer, ein anderer Wald von Dunsinan, heranrückt, in Parallele mit König Wilhelm, dem Zoller, der ein Staufe sein wird. Tiefsinnig läßt er in dem geheimnißvollen Gedichte „Vor Paris" sich ein Gespräch voll sittlichen Gehalts entspinnen zwischen zwei Stimmen, der deutschen und der französischen, ein Gespräch, in welchem er den Hammer Thors herabbeschwört auf die „Heliogabalische Eitelkeit" der grande nation. Bitter endlich wirft er in dem geharnischten Anklagebrief „An die Deutsch-Oesterreicher"

seinen Landsleuten die unwürdige Neutralität, welche sie beobachteten, mit den Worten vor:

O Schwäche, schmachvoll, kaum zu glauben,
In wenig Jahren was geschah!
Klar wird's den Blinden und den Tauben:
Ein östlich Elsaß ist schon da!
Ein Land von Halb- und Viertel-Czechen,
Das immer weiter sich entfernt;
Es kann zwar noch nicht slavisch sprechen,
Doch deutsch zu fühlen hat's verlernt.

Es pulst in diesen politischen Gedichten, den vormärzlichen, wie den nachmärzlichen, das echteste Blut der Meißnerschen Dichtung, und sie vor allem sind Dokumente zur Beurkundung des staatsbürgerlichen Werdens und Wachsens unseres Dichters vom revolutionären Sturm und Drang an bis zum freudigen Anschluß an Kaiser und Reich. Es war alles anders geworden in Deutschland, als er es geträumt und ersehnt: die Republik war nicht errungen worden — aber das Kaiserreich. Die erkämpfte Einheit — als vorläufige Stufe zu Höherem — entschädigte ihn einigermaßen für die noch entbehrte innere Freiheit. Das Haus der deutschen Einheit stand stattlich da. Damit war, wenn auch auf ganz anderem Wege als gehofft, ein gut Theil dessen erreicht, was Meißner und die Seinen in ihrer Jugend erstrebt, und freudig durfte er ausrufen:

Zieht denn den Glockenstrang, daß es den Rhein entlang
Töne mit Jubelsang: Deutschland ist Eins!

Diese Zustimmung Meißners zu den neuen Verhältnissen in Deutschland war sicherlich eine aufrichtig ge-

meinte und unbedingte — nicht so unbedingt zustimmend blieb in der Folgezeit seine Stellung zu den öffentlichen Dingen. Wie konnte sie auch? In der Geschichte der Staaten, der Monarchien zumal, pflegt einem Aufschwunge der Macht nach außen hin schnell ein Erstarken des absolutistischen Gedankens im Innern, ein Sinken des freiheitlichen Bewußtseins auf dem Fuße zu folgen; Autoritätsanbeterei hängt sich den großen Kriegen, zumal den glücklichen, gewöhnlich an die Ferse —: das Deutschland von 1870 und 1871 war überschnell zu einem militairisch-bureaukratischen Staate mit conservativen Tendenzen und schroffer Verneinung des Individualismus geworden, zu einem Staate herzloser Disziplin, in dem man das kalte despotische Wort Friedrichs des Großen, wenn es heute noch einmal ertönte, kaum als einen Anachronismus empfinden würde, das Wort: „Fähnrich, wenn er stirbt, so sterbe er lautlos!"

Meißner hat dieses Absterben des freiheitlichen Gedankens in unserer Zeit bitter empfunden, und es lag dem alten Demokraten von 1848 gewiß nicht fern, eine Parallele zu ziehen zwischen der „Schuld" der Fürsten vom „Jahre Dreizehn" und der vom Jahre Siebzig. In seinen Gedichten freilich ist kein Wort des Protestes, kein Ruf der Mißbilligung gegenüber den deutschen Zuständen von heute in Staat und Kirche mehr laut geworden — vielleicht, daß dem alternden Manne die polemische Ader zu versiechen begann, vielleicht, daß er den Pfeil schon auf der Sehne wog, aber den Augenblick des Schusses noch nicht gekommen glaubte. Jedenfalls könnte ich durch mehr als eine Stelle aus meiner Corre-

spondenz mit ihm erhärten, wie wenig er im ganzen zufrieden war mit gewissen rückläufigen Strömungen der Zeit, einer Zeit überdies, in der man die Gesinnungen wechselt wie ein Kleid.

Aber das nur im Vorübergehen!

Neben seiner lyrisch-patriotischen Thätigkeit — welch ein reiches Schaffen entwickelte Meißner in seinem Ruhesitz am Bodensee! Hier entwarf und vollendete er manche seiner späteren Prosawerke, umfangreichere wie kleinere, so die schon angezogenen Romane „Feindliche Pole" und „Auf und nieder", so eine größere Anzahl der Novellen und Skizzen. Hier schrieb er Essays und Studien aller Art, und hier reiften ihm auch die beiden episch-lyrischen Spätblüthen „Werinher" (1871) und „König Sadal" (1875), Perlen unter seinen poetischen Schöpfungen aus dieser Zeit. Beide fanden in den gesammelten Dichtungen von 1884 Aufnahme.

Im „Werinher" schenkt uns Meißner ein Gedicht mit elegischen An- und Ausklängen, in dessen Mittelpunkt der gelehrte und kunsteifrige Mönch von Tegernsee, Werinher, steht, der Verfasser der „Rhythmimachia" und des „Ludus de adventu et introitu Antichristi". Um den nur leise angedeuteten Grundgedanken, welcher den Kampf der antiken Weltanschauung mit der mittelalterlichen in sinnvoller Symbolik darstellt, den Kampf eines stumpfsinnigen Zelotismus gegen humane Bildung und Aufklärung in Kunst und Leben — um diesen Grundgedanken schließen sich die anmuthig ausgeführten Arabesken der Liebesgeschichte Werinhers. Es wird uns hier ein Seelenleben poetisch aufgedeckt, das von den

großen Kämpfen auf dem Welttheater nichts weiß, und in das sie doch mit ihren letzten Kräuselungen verhängnißvoll eingreifen, ein Leben, das in klösterlicher Enge einen kurzen Liebesfrühling aufkeimen sieht, um in Weh und Resignation zu enden. „Werinher", das gedämpfte Lied der Entsagung, bildet in Gehalt und Gestalt, seiner Idee wie seiner Stimmung nach, einen direkten Gegensatz zu „Ziska", dem stürmischen Liede der Freiheit.

Wie „Werinher" hat auch „König Sadal" einen mehr innerlichen, dem großen Weltleben abgekehrten Kern: es ist ein psychologisches Sujet mit dramatischer Zuspitzung, das uns hier geboten wird, eine Art Tragödie der Eifersucht, die, in mythischer Zeit auf den rauhen Gefilden Thrakiens spielend, einen großen gedankenhaften Züg hat und durch die markige Charakteristik des Helden wie durch die feinen Linien des technischen Aufbaues einen eigenartigen Reiz ausübt. Mehr noch als im „Werinher" verfolgt Meißner im „König Sadal" das psychologische Problem bis in seine feinen und feinsten Ausläufer, bis in sein verborgenstes Geäder hinein. Das ist die besonders fesselnde Seite der Dichtung. Viel weniger aber als dort wurde dem Poeten hier Gelegenheit, weite Blicke in das Culturleben der Völker zu werfen. Der Widerstreit des Barbarismus mit dem griechischen Schönheitsideal — denn um diesen handelt es sich hier — ist weder so interessant noch dichterisch so ausgiebig wie der Kampf der Scholastik mit der Antike.

Diesem rüstigen Schaffen Meißners auf den verschiedensten Gebieten schloß sich in Bregenz ein reges Sichten

und Ergänzen älterer Produkte an: von 1871 bis 1873 gab er seine „Gesammelten Werke“ in 18 Bänden heraus.

So schien es, als stünde dauernd ein leuchtender Glücksstern über dem stillen Hause am Bodensee — da plötzlich fiel ein Schlag in die Idylle; was so herrlich geblüht hatte, sollte welken in einer Nacht: der Dichter verlor seine Gattin in der Kraft ihres Lebens in Folge eines Brustleidens — schon 1878, nach nur neunjähriger Ehe. Die in den „Herbstblumen“ der Todten gewidmeten Lieder sagen, was sie ihm gewesen:

— — — — — — — — —
— — vergebens auf dem Kissen
Wand sich hoffnungsloser Gram;
Herz von Herzen ward gerissen,
Und der Trennung Stunde kam.

Und seitdem auf meinem Leben,
Meinem Herzen liegt ein Bann,
Welchen Menschenwort nicht heben,
Den der Tod nur lösen kann.

Es legte sich wehmüthig, mitunter düster auf die Seele des Dichters. Aus seiner trüben Stimmung heraus sah er die Dinge vielfach schwärzer, als sie wirklich waren; momentan glaubte er in seinem Gram das Interesse an seinen Werken da draußen in der Welt erstorben. Im Mai 1882 schrieb er mir: „Ich habe allerdings während der Arbeit, am Schreibtische selbst, sehr glückliche Stunden; hinterher aber erfahre ich regelmäßig so viel Kränkungen und Enttäuschungen, daß ich darauf verzichte, im Kreise deutscher Schriftsteller weiter zu wirken. Ich habe mich selbst in den Ruhestand versetzt.“ Aber derartige Aeuße-

rungen waren Eingebungen des Augenblicks, die nicht so ernst zu nehmen waren. — Meißner ist bis zuletzt tapfer bei der Arbeit geblieben und hat noch manches Tiefere und Umfangreichere fertig gestellt. In seinem Briefe vom 26. October 1884 lese ich: „Ich habe inzwischen einen wohl dreibändigen Roman beendigt, der hoffentlich hinter meinen Hauptbüchern, der ‚Sansara‘ und ‚Schwarzgelb‘, nicht weit zurücksieht. Wann er erscheint, weiß ich nicht; es ist vielleicht nicht ganz leicht, einen Verleger für ihn zu finden. Andrerseits werden unsere Familienblätter immer philiströser, bedenklicher, trivialer und haben Rücksichten nach allen Seiten.“ (Leider nur allzu wahr!) „Ich warte damit, bis mir der Zufall etwas Passendes entgegenführt.“ Er wartete. Dagegen veröffentlichte er um diese Zeit manches Andere von Werth, unter welchem die „Geschichte meines Lebens“ (2 Bd. 1884) die erste Stelle einnimmt.

Meißners Autobiographie, eine wichtige Beihülfe zur Begründung eines abschließenden Urtheils über den Dichter, reicht, soweit es sich um eine mehr als bloß skizzenhafte Darstellung handelt, etwa bis zum Jahre 1851. Von da ab bis zum Tode Heines wird uns nur ein aphoristisches Resumé geboten; dann aber bricht das Werk ab. Mit besonders anmuthiger Lebendigkeit und Plastik tritt die Schilderung der Knaben- und Jünglingsjahre Meißners hervor. Hier ist kaum eine einzige der Wurzeln unaufgedeckt geblieben, aus denen der Lebensbaum des Poeten in seinen reichen Verzweigungen erwuchs. Interessant ist es, in diesen Kapiteln der Frage nachzuforschen, wie die ersten politischen Gedankenkeime in die

Seele des Knaben kamen, dessen späteres Dichten und Schaffen eine so ausgesprochen politische Physiognomie gewonnen. Seume, der Spaziergänger nach Syracus, liegt in Meißners Geburtsstadt Teplitz begraben; nachdenkend, so lesen wir in der Autobiographie, stand der Kleine oft an diesem Dichtergrabe; er las Seumes Schriften; er las von dem verabscheuungswürdigen Soldatenhandel, den deutsche Fürsten im vorigen Jahrhundert trieben und dem auch Seume zum Opfer fiel. Das war es vielleicht, was dem Knaben die erste Richtung auf freiheitliches Denken und Streben in der Politik gab. Dann kam das Jahr 1830 (Meißner war damals acht Jahre alt). Die polnischen Freiheitskämpfe fanden in Alfreds Vater einen eifrigen Vertheidiger, und in den Flüchtlingen, die nach dem Falle Warschaus sich auf ihrem Wege nach Frankreich massenhaft über Deutschland und auch in das Meißnersche Haus ergossen, erblickte der leicht erregbare Knabe die eigentlichen Märtyrer jener Tage — Ereignisse, die bestimmend und ausschlaggebend auf die politischen Anschauungen des heranreifenden Jünglings einwirken und deren peinliche Eindrücke eine Steigerung erfahren mußten durch den Einblick, den der junge Student sehr bald in die zerfahrenen und zerrütteten Zustände Deutschlands und Oesterreichs gewann.

Ich bin in Verlegenheit, aus der Meißnerschen Selbstbiographie charakteristische Momente herauszugreifen; denn der Inhalt des Werkes, welches so ziemlich alle früher verfaßten Niederschriften des Autors über sein Leben zusammenfaßt (zum Theil in wörtlicher Wiedergabe), ist

überreich. Zwei Abschnitte halte ich für besonders bedeutungsvoll und gewichtig zur Beurtheilung des Dichters: das Kapitel, welches die Abende schildert, die Meißner zur Zeit des deutschen Parlaments mit Feuerbach in Frankfurt verlebte, und seine Charakteristik Heines. Der Charakter des Kranken in der „Matratzengruft“ erscheint im Lichte der Meißnerschen Darstellung vielfach abgeklärter und ausgeglichener, als in den meisten früheren Beurtheilungen. Der alte Satz, daß für den schärferen Beobachter eigentlich jeder hervorragende Geist erst durch die ihm innwohnenden Gegensätze und durch die Art und Weise uns zu fesseln vermag, wie diese Gegensätze sich assimiliren oder abstoßen, so daß im Grunde das Eigenartige jeder ungewöhnlichen Menschennatur in jenem Verschmelzungs- und Scheidungsprozesse der dem Charakter innewohnenden Extreme liegt — die Wahrheit dieses Satzes findet ihre volle Bestätigung in den Resultaten, zu denen die feinsinnige Art gelangt, mit der Meißner uns hier Heine als Geist und Menschen portraitirt. Wie vieles im Sein und Leben des deutschen Aristophanes, das früher den Anstoß zu argen Mißdeutungen und Verunglimpfungen seines Charakters gab, erscheint in dieser Darstellung in einem versöhnenden Lichte!

Eine abschließende Weiterführung seiner autobiographischen Aufzeichnungen lag im Plane Meißners. „Sie fragen nach einer Fortsetzung meiner Memoiren“, schrieb er mir am 26. October 1884. „Allerdings werde ich sie fortsetzen; ich schreibe ganz sacht am dritten Bande weiter. Aber bei meinen Lebzeiten gedenke ich nicht damit hervorzutreten. Ich muß da Intimeres heran-

ziehen, Tiefergehendes und Tragisches malen — man wird dies Buch in meinem Nachlasse finden."

„In meinem Nachlasse!" Die Zeit, wo die Frage nach dem schriftstellerischen Nachlasse Meißners auf die litterarische Tagesordnung gestellt wurde, sollte schneller herankommen als man erwartet —: am 29. Mai 1885 starb Meißner an einer Gehirnlähmung, tiefbetrauert von allen Denen, die für die gesinnungsvolle dichterische Verfechtung eines fortschrittlichen Humanismus noch Herz und Verständniß haben.

Der dritte Band der Meißnerschen Selbstbiographie ist bis heute — ich schreibe dies im Anfange von 1887 — noch nicht aus dem Nachlasse erschienen. Ebenso wenig der oben in Meißners Brief an mich erwähnte „wohl dreibändige Roman". Werden wir noch diese oder andere Nachlaßwerke des Todten von Bregenz verspätet zu erwarten haben? Ich weiß es nicht. Zwei Bände „Mosaik. Eine Nachlese zu den gesammelten Werken"*), herausgegeben von Robert Byr, sind, so viel mir bekannt, alles, was an posthumen Erzeugnissen des Dichters bis zur Stunde an's Licht gekommen — und damit dürfen die Akten über das litterarische Schaffen Meißners wohl einstweilen als geschlossen betrachtet werden.

---

*) Enthält des Trefflichen viel: im ersten Bande: eine Reihe von Gedichten, unter denen „Nächtlicher Besuch", „Römische Elegie", „Herculanum" und „Der Theolog von Salamanca" auszeichnend hervorzuheben sind, sodann „Novelletten und Reisebilder"; im zweiten: „Litterarische Streifzüge", welche Charakteristiken von Schelling (als Dichter), Ferdinand Kürnberger, Hermann Lingg, Erinnerungen an Gutzkow, Seume, Heine u. A. sowie litterarhistorische und kritische Studien der verschiedensten Art bringen.

An den Schluß dieser Akten aber wird meines Bedünkens der zukünftige Beurtheiler des Menschen wie des Dichters Meißner etwa folgendes Resümé zu setzen haben:

Edlen Trutzes voll von Hause aus, war Alfred Meißner sein Leben lang ein mit der Waffe des Schönen ausgerüsteter, immer bereiter Kämpfer für Freiheit und Humanität. Jene Tage, die von der Ahnung der Revolution erfüllt waren, weckten ihn; die Revolution reifte ihn; die Reaction fand ihn als fertigen Mann und Streiter; das geeinigte Deutschland endlich zählte ihn zu seinen begeisterten Anhängern aber entfremdete ihn nicht seinen alten Idealen. Seine Dichtungen treten ein für die Idee der Emanzipation von jeder unberechtigten Autorität — sein Leben hat die Consequenzen dieser Ideen niemals verleugnet. Er hat, namentlich in seiner Jugend, manche Nöthen und Bitternisse der politischen Verfolgung weidlich durchgekostet, und wenn er mit seiner Person auch nicht activ in den Kampf eingetreten, seine Feder hat er bis zuletzt in den Dienst der freiheitlichen Propaganda gestellt. Manche lockende Versuchung, vom Wege der Ueberzeugung abzuirren, hat er mannhaft zurückgewiesen. Er war zu stolz, um immer klug zu sein; er verachtete die Maxime des Opportunismus, die da lehrt, daß man die Pferde ja wechseln kann und eigentlich immer nur dasjenige reiten sollte, das im gegebenen Momente am sichersten zum Ziele führt.

Die Dichtung Meißners findet heute nur eine kleine Gemeinde Gleichgestimmter. Wird das anders werden in der nächsten Folgezeit? Innigere Antheilnahme kann

man nicht erwarten — weder für die Meißnersche noch für die deutsche Dichtung überhaupt; man kann sie nicht erwarten von einem Deutschland, das mit seinen eigenen Traditionen längst gebrochen, das nur Interesse hat für Industrie und Technik, für das Heer und die große Staatsmaschine, höchstens für eine Kunst, die keine ist — von einem lacedämonischen Deutschland, das sich einer ausschließlichen und daher engherzigen Kultivirung und Glorificirung des Politischen und Militairischen schuldig macht und ganz vergißt, daß die bloße staatliche Einheit und soldatische Macht ohne idealen Gehalt ein hohles, tönendes Gefäß ist, leer an Wein des Geistes und des Herzens. Wir waren früher nur Athen, ein Volk von Dichtern und Denkern — einseitig genug! Wir sind heute vorwiegend Sparta, ein Volk von Kriegern und Gesetzgebern — nicht minder einseitig! Erst in der Zukunft, wenn wir den früheren Besitz zurückerrungen, den gegenwärtigen maaßvoll anzuwenden gelernt, erst in der Zukunft, wenn beide Extreme sich gegenseitig durchdrungen und zu einem historisch entwickelten Ganzen sich werden verbunden haben, das Schöne mit dem Starken, das Menschliche mit dem Nationalen, erst in jener Zukunft werden wir ein Volk der ausgeglichenen Gegensätze sein, und dann wird in Deutschland neben Sparta auch Athen wieder aufblühen: in der Sympathie und Liebe des Volkes werden neben den Männern der Macht und der äußern That auch die Verkündiger des Gedankens und der inneren Schönheit ihre Ehrensitze wieder einnehmen.





Gottfried Keller als Erzähler.

Wir sind heute zu kritisch-nüchtern, zu politisch-spitzfindig, zu pathetisch-ernsthaft geworden, um — produzirend oder genießend — noch jener in gewissem Sinne heitern epischen Muse dienen zu können, die ohne alle zersetzenden Elemente des modernen Geistes ihre Gestalten rein naiv und unmittelbar vor uns hinstellt. Kaum ein anderes Genre der Dichtung aber prägt dieses Zersetzende als einen der Grundzüge des Jahrhunderts so frappant aus wie die poetische Lieblingsgattung unserer Tage, die Erzählung; sie ist in gewissem Sinne die jüngste unter allen Dichtungsarten und darum auch das ächteste Kind dieser Zeit. Von den „Leiden des jungen Werther", mit welchen Goethe den psychologischen Roman schuf, bis zum sozialen Roman von heute — welche riesige Wandlungen und Vertiefungen, welche Gebietsannexionen, was das Stoffliche, welche Neugestaltungen, was die Form betrifft! Es ist eigentlich gar keine Entwicklung mehr, die hier zu Tage tritt — es ist gewissermaßen die Geburt eines völlig neuen Genres: so verschiedenartig hat sich die moderne Erzählung gegenüber

der früheren gestaltet — und doch hat diese noch so junge Dichtungsart alle andern an Breite der Produktion überflügelt; sie ist als geschichtlicher und gesellschaftlicher Roman, als Problemnovelle und realistische Erzählung ein eigentlicher Spiegel unserer Zeit geworden. Es ist klar, daß sie als solcher nicht anders sein kann als die Zeit selbst: bewußt und reflektirt, kritisch und analytisch. Und das ist einerseits erfreulich; denn die Dichtung soll ihrer Zeit den Puls fühlen, aber andererseits hat doch auch die naive Kunst, zumal die humoristische und komische, ihre Berechtigung. Ihr aber fehlen heutigentags Priester wie Andächtige. Uns ist die Naivetät des Empfindens abhanden gekommen und damit der heiteren Freiheit des Nichtreflektirten und Ursprünglichen nahezu aller Boden entzogen. Das ist bedauerlich. Das Firmament über uns bedrückt und beklemmt uns, wenn ihm die lachende Bläue fehlt. Der wahre Litteraturfreund fühlt sich nicht wohl unter einem litterarischen Zeithimmel, dem die sonnige Helle des Natürlichen und Humoristischen gebricht. Dem gegenüber aber wird ihn das Gefühl aufathmender Freude überkommen, wenn sich ihm die klare, lichte Welt eines inmitten der reflektirten Zeit wirklich unmittelbar schaffenden Poeten erschließt, wie sie uns in den Gottfried Kellerschen Dichtungen entgegentritt.

Ich habe in meiner Charakterisirung der Kellerschen Lyrik*) als einen Hauptzug in der dichterischen Individualität unseres schweizerischen Poeten den unentwegbaren

*) Vergl. den Essay „Gottfried Keller als Lyriker" in der ersten Reihe dieser „Litterarischen Reliefs" (1885) Seite 181!

Optimismus bezeichnet, welcher seine lyrischen Schöpfungen durchleuchtet. Ich fand diesen Optimismus in den Keller-schen Gedichten seltsam gepaart mit einer ausnehmenden Vorliebe für das Bizarre und Barocke in der Erfindung der Stoffe. Diese beiden charakteristischen Momente sind aber nicht nur den lyrischen Erzeugnissen Kellers eigen, sie machen sich in seinem gesammten Schaffen fühlbar, werden indessen — in den Erzählungen mehr als in den Gedichten — durch ein drittes hervorstechendes Moment gemäßigt und einheitlich verschmolzen; es ist dies der grundhaltige und kernige Realismus im Verhalten Kellers seinen Objekten gegenüber. Keller ist seinem Natürell nach sanguinischer Optimist und barocker Phantast, aber als Korrektiv für beides, das nur selten versagt, gab ihm die Natur den überlegen dreinschauenden Kriticismus einer streng objektiven Welt- und Menschenbetrachtung, und dieses Korrektiv bewahrt ihn einerseits vor dem Ueberschlagen seines Optimismus in den Quietismus einer gedanken- und haltlosen Rosigseherei, andererseits vor dem Abspringen seiner Phantasie in's Gebiet traumhafter Phantasterei. Der Realist in Keller weiß sich den Optimisten und den Phantasten in so maßgebender Weise dienstbar zu machen, er weiß Beiden dabei so ausgiebig ihr Recht zu wahren, daß das Ergebniß das denkbar gesundeste ist: der Realist empfängt vom Optimisten Wärme, vom Phantasten Farbe und giebt ihnen Beiden dafür kritische Ruhe und Besonnenheit. (Keller kennt keinen Superlativ — um ein Wort Berthold Auerbachs hier einzuschalten.) Aus solchem Verschmelzungsprozeß aber ergiebt sich die heutigentags ebenso seltene wie wohlthuende

Eigenart der Kellerschen Dichtweise: das, was ich im Eingange mit der heiteren Freiheit des Nichtreflektirten und Ursprünglichen in der Dichtung bezeichnet habe.

Der Realismus Kellers ist wie der Dichter selbst durchaus schweizerisch durchsättigt: er hat etwas Autochthonisches, etwas von jener Scholle an sich, die, fern von den großen Treibhäusern der modernen Kultur, kräftig und unberührt auf den luftigen Höhen und in den duftigen Thälern der schweizerischen Alpen wächst: etwas wie frischen Erdgeruch und kernige Konsistenz. Es ist das Nüchterne und Derbe, das Robuste und Anstellige, das Solide und Moderirte, das Knappe und Reservirte, das diesen Realismus kennzeichnet. In Kellers Erzählungen athmet echter helvetischer Volksgeist, aber er ist feiner erfaßt und reiner ausgesiebt als in den gar zu handfesten und derb-volksthümlichen Erzeugnissen eines Jeremias Gotthelf.

Menschen und Lokale, Anschauungen und Zustände sind bei Keller fast durchweg schweizerisch.

Zunächst die Menschen! Wie stattlich und kräftig, gleichsam in den nägelbeschlagenen Schuhen des Gebirgsvolkes, schreiten sie einher! Wie gesund ihr Denken, wie warmblütig oft ihr Empfinden! Gerade daß sie aus einer bestimmten nationalen Sphäre mit so sicherer Hand gegriffen, gerade daß sie Individuen sind von provinziellem Gepräge, das verleiht ihnen einen besonderen realistischen Reiz. Die Kunst der Menschenschilderung bewährt in der Beschränkung erst eigentlich ihre Kraft, und es ist eine viel höhere künstlerische Leistung, fest umrissene Menschenbilder mit den ausgeprägten Charaktermerk-

malen eines bestimmten geographischen Bezirks und im Zusammenhange mit den lokalen Bedingungen hinzustellen, aus denen sie erwachsen sind, als allgemein gedachte Typen in ein beliebiges Phantasielokal hineinzudichten. Keller entnimmt seine Gestalten frisch zugreifend dem schweizerischen Leben, und wie der verständige Gärtner zugleich mit der Pflanze den Erdmantel aus dem Boden hebt, der ihre Wurzeln umgiebt, so reicht er uns in seinen Gebilden nicht nur sie selbst dar, sondern mit ihnen auch zugleich ein Stück des Mutterbodens, der sie hervorgebracht.

Ein Stück des Mutterbodens! Denn schweizerisch ist bei Keller, wie gesagt, außer den Menschen selbst, die er uns zeichnet, ferner noch das Lokal: seine Städte- und Landschaftsbilder, das Haus- und Draußenleben seiner Bauern und Bürger, seine Coulissen für Wald- und Feld-scenerien, seine Staffage für Werkstatt und Schänkstube — all das zeigt specifisch schweizerisches Colorit und schweizerische Linien. Seine Landschaften zumal sind von einem so porträtartig wirkenden Realismus — das heißt also von einem schweizerischen — erfüllt, wie ihn das blos aus der Phantasie komponirte Naturbild niemals erreichen könnte. Die Schweiz ist, der Hauptsache nach, der Schauplatz des „Grünen Heinrich"; die „Leute von Seldwyla", die „Züricher Novellen" und „Martin Salander" gehen in der Schweiz vor sich; bei den „Legenden" freilich, soweit sie überhaupt ein Lokal haben, wurde dieses dem Dichter durch den Stoff vorgeschrieben, und so entbehren wir nur in ihnen und im „Sinngedicht", das eine lokale Präcisirung vermeidet, schweizerischen Grund und Boden. Die

greifbare Herausbildung und sinnliche Veranschaulichung des Lokals gehört zu den allerstärksten Seiten dieses eigenartigen Poeten. Hier zeigt sich sein Realismus von einer seiner glänzendsten Seiten; denn wie sich Kellers dramatisch-charakteristische Kraft in der Gestaltung seiner Menschen bewährt, so sein episch-deskriptives Können, sein plastifizirendes Vermögen in der Entrollung von Landschafts- und Architekturgemälden und von Kleinmalereien aus dem Volksleben auf dem lokalen Hintergrunde der Schweiz.

Schweizerisch, habe ich behauptet, sind bei Keller außer den Menschen und Lokalen auch die Anschauungen und die Zustände, in welche er die Ersteren hineinstellt. Und in der That: die geistige Luft, welche seine Menschen athmen, ist vorwiegend schweizerisch; das eigentlich Sauerstoffhaltige aber in dieser Luft ist das mit stark demokratischen Mischtheilen erfüllte staatsbürgerliche Element im schweizerischen Leben. Der Schweizer ist seit Jahrhunderten an eine intime Antheilnahme am politischen und kirchlichen Leben seiner Heimath gewöhnt. In Folge dieser stetigen Mitarbeit am Bau und an der Leitung des Staates ist er bis in die untersten Gesellschaftsschichten hinein zu einer großen Sicherheit des politischen und religiösen wie des socialen Urtheils gereift, und aus dieser staatspolitischen Zucht ist ihm namentlich zweierlei erwachsen: einestheils der stark ausgeprägte praktische Bethätigungstrieb, welchem, eben weil er aus einem lebhaften Staatsbewußtsein quillt, Vaterlandsgefühl und Moralgefühl identische Begriffe sind, anderntheils aber eine gewisse gleichmäßige Bil-

dungshöhe, welche die natürlichen Unterschiede der Stände bis zu einem bestimmten Grade ausgleicht und unter gewissen Bedingungen sogar aufhebt. Keller, wenn er seine Charaktere gestaltet, rechnet stets mit diesen beiden Faktoren, und das Vorhandensein derselben erleichtert ihm in manchen Punkten die Arbeit des Charakterisirens und Motivirens. So ist er namentlich — um nur Eines hervorzuheben — häufig der schwierigen Abtönung der Farben überhoben, welche ein Schilderer von Menschen mancher anderen Landschaft gar nicht zu umgehen vermag, so oft er die Bildungsunterschiede und -Uebergänge gelegentlich der Berührung der verschiedenen Stände darzustellen hat. Der deutsche Leser nimmt mit Erstaunen wahr, wie Keller seine Menschen, meistens wettergehärtete, schlichte Leute mit schwieligen Händen, oft unvermuthet Gedanken über kirchliche und staatsbürgerliche Fragen aussprechen läßt, die anscheinend weit über den Kreis ihrer gesellschaftlichen und menschlichen Bildung hinausliegen. Und doch ist das vollständig gerechtfertigt, ein Ausfluß gerade der mit nationalen Eigenthümlichkeiten rechnenden realistischen Darstellungsweise Kellers. Denn wenn bei uns in Deutschland das Maaß der Bildung eines Menschen meistens in seinem gesellschaftlichen und schön-wissenschaftlichen Niveau zu suchen ist, so trifft das bekanntlich in der Schweiz absolut nicht zu: die demokratischen Staatseinrichtungen haben sich an Kellers Landsleuten als volkspädagogischer Hebel von eigenthümlicher Bedeutung erwiesen; sie haben ihnen eine achtbare politische Einsicht verliehen, mit der ihre Bildung im übrigen, ihr Bücherwissen und ihre

man nicht erwarten — weder für die Meißnersche noch für die deutsche Dichtung überhaupt; man kann sie nicht erwarten von einem Deutschland, das mit seinen eigenen Traditionen längst gebrochen, das nur Interesse hat für Industrie und Technik, für das Heer und die große Staatsmaschine, höchstens für eine Kunst, die keine ist — von einem lacedämonischen Deutschland, das sich einer ausschließlichen und daher engherzigen Kultivirung und Glorificirung des Politischen und Militairischen schuldig macht und ganz vergißt, daß die bloße staatliche Einheit und soldatische Macht ohne idealen Gehalt ein hohles, tönendes Gefäß ist, leer an Wein des Geistes und des Herzens. Wir waren früher nur Athen, ein Volk von Dichtern und Denkern — einseitig genug! Wir sind heute vorwiegend Sparta, ein Volk von Kriegern und Gesetzgebern — nicht minder einseitig! Erst in der Zukunft, wenn wir den früheren Besitz zurückerrungen, den gegenwärtigen maaßvoll anzuwenden gelernt, erst in der Zukunft, wenn beide Extreme sich gegenseitig durchdrungen und zu einem historisch entwickelten Ganzen sich werden verbunden haben, das Schöne mit dem Starken, das Menschliche mit dem Nationalen, erst in jener Zukunft werden wir ein Volk der ausgeglichenen Gegensätze sein, und dann wird in Deutschland neben Sparta auch Athen wieder aufblühen: in der Sympathie und Liebe des Volkes werden neben den Männern der Macht und der äußern That auch die Verkündiger des Gedankens und der inneren Schönheit ihre Ehrensitze wieder einnehmen.





Gottfried Keller als Erzähler.

Wir sind heute zu kritisch-nüchtern, zu politisch-spitzfindig, zu pathetisch-ernsthaft geworden, um — produzirend oder genießend — noch jener in gewissem Sinne heitern epischen Muse dienen zu können, die ohne alle zersetzenden Elemente des modernen Geistes ihre Gestalten rein naiv und unmittelbar vor uns hinstellt. Kaum ein anderes Genre der Dichtung aber prägt dieses Zersetzende als einen der Grundzüge des Jahrhunderts so frappant aus wie die poetische Lieblingsgattung unserer Tage, die Erzählung; sie ist in gewissem Sinne die jüngste unter allen Dichtungsarten und darum auch das ächteste Kind dieser Zeit. Von den „Leiden des jungen Werther", mit welchen Goethe den psychologischen Roman schuf, bis zum sozialen Roman von heute — welche riesige Wandlungen und Vertiefungen, welche Gebietsannexionen, was das Stoffliche, welche Neugestaltungen, was die Form betrifft! Es ist eigentlich gar keine Entwicklung mehr, die hier zu Tage tritt — es ist gewissermaßen die Geburt eines völlig neuen Genres: so verschiedenartig hat sich die moderne Erzählung gegenüber

der früheren gestaltet — und doch hat diese noch so junge Dichtungsart alle andern an Breite der Produktion überflügelt; sie ist als geschichtlicher und gesellschaftlicher Roman, als Problemnovelle und realistische Erzählung ein eigentlicher Spiegel unserer Zeit geworden. Es ist klar, daß sie als solcher nicht anders sein kann als die Zeit selbst: bewußt und reflektirt, kritisch und analytisch. Und das ist einerseits erfreulich; denn die Dichtung soll ihrer Zeit den Puls fühlen, aber andererseits hat doch auch die naive Kunst, zumal die humoristische und komische, ihre Berechtigung. Ihr aber fehlen heutigentags Priester wie Andächtige. Uns ist die Naivetät des Empfindens abhanden gekommen und damit der heiteren Freiheit des Nichtreflektirten und Ursprünglichen nahezu aller Boden entzogen. Das ist bedauerlich. Das Firmament über uns bedrückt und beklemmt uns, wenn ihm die lachende Bläue fehlt. Der wahre Litteraturfreund fühlt sich nicht wohl unter einem litterarischen Zeithimmel, dem die sonnige Helle des Natürlichen und Humoristischen gebricht. Dem gegenüber aber wird ihn das Gefühl aufathmender Freude überkommen, wenn sich ihm die klare, lichte Welt eines inmitten der reflektirten Zeit wirklich unmittelbar schaffenden Poeten erschließt, wie sie uns in den Gottfried Kellerschen Dichtungen entgegentritt.

Ich habe in meiner Charakterisirung der Kellerschen Lyrik*) als einen Hauptzug in der dichterischen Individualität unseres schweizerischen Poeten den unentwegbaren

*) Vergl. den Essay „Gottfried Keller als Lyriker" in der ersten Reihe dieser „Litterarischen Reliefs" (1885) Seite 181!

Optimismus bezeichnet, welcher seine lyrischen Schöpfungen durchleuchtet. Ich fand diesen Optimismus in den Keller-schen Gedichten seltsam gepaart mit einer ausnehmenden Vorliebe für das Bizarre und Barocke in der Erfindung der Stoffe. Diese beiden charakteristischen Momente sind aber nicht nur den lyrischen Erzeugnissen Kellers eigen, sie machen sich in seinem gesammten Schaffen fühlbar, werden indessen — in den Erzählungen mehr als in den Gedichten — durch ein drittes hervorstechendes Moment gemäßigt und einheitlich verschmolzen; es ist dies der grundhaltige und kernige Realismus im Verhalten Kellers seinen Objekten gegenüber. Keller ist seinem Naturell nach sanguinischer Optimist und barocker Phantast, aber als Korrektiv für beides, das nur selten versagt, gab ihm die Natur den überlegen dreinschauenden Kriticismus einer streng objektiven Welt- und Menschenbetrachtung, und dieses Korrektiv bewahrt ihn einerseits vor dem Ueberschlagen seines Optimismus in den Quietismus einer gedanken- und haltlosen Rosigseherei, andererseits vor dem Abspringen seiner Phantasie in's Gebiet traumhafter Phantasterei. Der Realist in Keller weiß sich den Optimisten und den Phantasten in so maßgebender Weise dienstbar zu machen, er weiß Beiden dabei so ausgiebig ihr Recht zu wahren, daß das Ergebniß das denkbar gesundeste ist: der Realist empfängt vom Optimisten Wärme, vom Phantasten Farbe nnd giebt ihnen Beiden dafür kritische Ruhe und Besonnenheit. (Keller kennt keinen Superlativ — um ein Wort Berthold Auerbachs hier einzuschalten.) Aus solchem Verschmelzungsprozeß aber ergiebt sich die heutigentags ebenso seltene wie wohlthuende

Eigenart der Kellerschen Dichtweise: das, was ich im Eingange mit der heiteren Freiheit des Nichtreflektirten und Ursprünglichen in der Dichtung bezeichnet habe.

Der Realismus Kellers ist wie der Dichter selbst durchaus schweizerisch durchsättigt: er hat etwas Autochthonisches, etwas von jener Scholle an sich, die, fern von den großen Treibhäusern der modernen Kultur, kräftig und unberührt auf den luftigen Höhen und in den duftigen Thälern der schweizerischen Alpen wächst: etwas wie frischen Erdgeruch und kernige Konsistenz. Es ist das Nüchterne und Derbe, das Robuste und Anstellige, das Solide und Moderirte, das Knappe und Reservirte, das diesen Realismus kennzeichnet. In Kellers Erzählungen athmet echter helvetischer Volksgeist, aber er ist feiner erfaßt und reiner ausgesiebt als in den gar zu handfesten und derb-volksthümlichen Erzeugnissen eines Jeremias Gotthelf.

Menschen und Lokale, Anschauungen und Zustände sind bei Keller fast durchweg schweizerisch.

Zunächst die Menschen! Wie stattlich und kräftig, gleichsam in den nägelbeschlagenen Schuhen des Gebirgsvolkes, schreiten sie einher! Wie gesund ihr Denken, wie warmblütig oft ihr Empfinden! Gerade daß sie aus einer bestimmten nationalen Sphäre mit so sicherer Hand gegriffen, gerade daß sie Individuen sind von provinziellem Gepräge, das verleiht ihnen einen besonderen realistischen Reiz. Die Kunst der Menschenschilderung bewährt in der Beschränkung erst eigentlich ihre Kraft, und es ist eine viel höhere künstlerische Leistung, fest umrissene Menschenbilder mit den ausgeprägten Charaktermerk-

malen eines bestimmten geographischen Bezirks und im Zusammenhange mit den lokalen Bedingungen hinzustellen, aus denen sie erwachsen sind, als allgemein gedachte Typen in ein beliebiges Phantasielokal hineinzudichten. Keller entnimmt seine Gestalten frisch zugreifend dem schweizerischen Leben, und wie der verständige Gärtner zugleich mit der Pflanze den Erdmantel aus dem Boden hebt, der ihre Wurzeln umgiebt, so reicht er uns in seinen Gebilden nicht nur sie selbst dar, sondern mit ihnen auch zugleich ein Stück des Mutterbodens, der sie hervorgebracht.

Ein Stück des Mutterbodens! Denn schweizerisch ist bei Keller, wie gesagt, außer den Menschen selbst, die er uns zeichnet, ferner noch das Lokal: seine Städte- und Landschaftsbilder, das Haus- und Draußenleben seiner Bauern und Bürger, seine Coulissen für Wald- und Feldscenerien, seine Staffage für Werkstatt und Schänkstube — all das zeigt specifisch schweizerisches Colorit und schweizerische Linien. Seine Landschaften zumal sind von einem so porträtartig wirkenden Realismus — das heißt also von einem schweizerischen — erfüllt, wie ihn das blos aus der Phantasie komponirte Naturbild niemals erreichen könnte. Die Schweiz ist, der Hauptsache nach, der Schauplatz des „Grünen Heinrich"; die „Leute von Seldwyla", die „Züricher Novellen" und „Martin Salander" gehen in der Schweiz vor sich; bei den „Legenden" freilich, soweit sie überhaupt ein Lokal haben, wurde dieses dem Dichter durch den Stoff vorgeschrieben, und so entbehren wir nur in ihnen und im „Sinngedicht", das eine lokale Präcisirung vermeidet, schweizerischen Grund und Boden. Die

greifbare Herausbildung und sinnliche Veranschaulichung des Lokals gehört zu den allerstärksten Seiten dieses eigenartigen Poeten. Hier zeigt sich sein Realismus von einer seiner glänzendsten Seiten; denn wie sich Kellers dramatisch-charakteristische Kraft in der Gestaltung seiner Menschen bewährt, so sein episch-deskriptives Können, sein plastifizirendes Vermögen in der Entrollung von Landschafts- und Architekturgemälden und von Kleinmalereien aus dem Volksleben auf dem lokalen Hintergrunde der Schweiz.

Schweizerisch, habe ich behauptet, sind bei Keller außer den Menschen und Lokalen auch die Anschauungen und die Zustände, in welche er die Ersteren hineinstellt. Und in der That: die geistige Luft, welche seine Menschen athmen, ist vorwiegend schweizerisch; das eigentlich Sauerstoffhaltige aber in dieser Luft ist das mit stark demokratischen Mischtheilen erfüllte staatsbürgerliche Element im schweizerischen Leben. Der Schweizer ist seit Jahrhunderten an eine intime Antheilnahme am politischen und kirchlichen Leben seiner Heimath gewöhnt. In Folge dieser stetigen Mitarbeit am Bau und an der Leitung des Staates ist er bis in die untersten Gesellschaftsschichten hinein zu einer großen Sicherheit des politischen und religiösen wie des socialen Urtheils gereift, und aus dieser staatspolitischen Zucht ist ihm namentlich zweierlei erwachsen: einestheils der stark ausgeprägte praktische Bethätigungstrieb, welchem, eben weil er aus einem lebhaften Staatsbewußtsein quillt, Vaterlandsgefühl und Moralgefühl identische Begriffe sind, anderntheils aber eine gewisse gleichmäßige Bil-

dungshöhe, welche die natürlichen Unterschiede der Stände bis zu einem bestimmten Grade ausgleicht und unter gewissen Bedingungen sogar aufhebt. Keller, wenn er seine Charaktere gestaltet, rechnet stets mit diesen beiden Faktoren, und das Vorhandensein derselben erleichtert ihm in manchen Punkten die Arbeit des Charakterisirens und Motivirens. So ist er namentlich — um nur Eines hervorzuheben — häufig der schwierigen Abtönung der Farben überhoben, welche ein Schilderer von Menschen mancher anderen Landschaft gar nicht zu umgehen vermag, so oft er die Bildungsunterschiede und -Uebergänge gelegentlich der Berührung der verschiedenen Stände darzustellen hat. Der deutsche Leser nimmt mit Erstaunen wahr, wie Keller seine Menschen, meistens wettergehärtete, schlichte Leute mit schwieligen Händen, oft unvermuthet Gedanken über kirchliche und staatsbürgerliche Fragen aussprechen läßt, die anscheinend weit über den Kreis ihrer gesellschaftlichen und menschlichen Bildung hinausliegen. Und doch ist das vollständig gerechtfertigt, ein Ausfluß gerade der mit nationalen Eigenthümlichkeiten rechnenden realistischen Darstellungsweise Kellers. Denn wenn bei uns in Deutschland das Maaß der Bildung eines Menschen meistens in seinem gesellschaftlichen und schön-wissenschaftlichen Niveau zu suchen ist, so trifft das bekanntlich in der Schweiz absolut nicht zu: die demokratischen Staatseinrichtungen haben sich an Kellers Landsleuten als volkspädagogischer Hebel von eigenthümlicher Bedeutung erwiesen; sie haben ihnen eine achtbare politische Einsicht verliehen, mit der ihre Bildung im übrigen, ihr Bücherwissen und ihre

Umgangspolitur, freilich nicht immer Schritt zu halten vermag. Diese schweizerischen Eigenthümlichkeiten nun kommen in den Erzählungen Kellers vielfach zum Austrag. Aber er giebt sie als etwas Selbstverständliches, das eine Erklärung gar nicht erfordert. Und er darf sich das erlauben. Der Beneidenswerthe! Ein deutscher Erzähler, der provinzielle Menschen und Zustände seiner Heimat schildert, muß, um sich verständlich zu machen, viel umständlicher motiviren, wenn er außerhalb des engeren Lokals seiner Dichtung nicht für einen ganz utopischen Fabulanten gehalten werden will — eine Klippe für den deutschen Sitten- und Kulturschilderer, die, wie so viel anderes Ueble in Deutschland, mit dem bisherigen centralisationslosen Gange unserer geschichtlichen Entwicklung zusammenhängt. Bei Fritz Reuter, den man vielleicht geneigt sein könnte mir zur Widerlegung meiner Behauptung entgegenzuhalten, ist das etwas ganz Anderes: der mecklenburgische Humorist führt uns nicht, wie der schweizerische, Menschen vor, denen gewissermaßen das Gleichgewicht der Bildung verloren gegangen, indem sie einseitig politisch und auf Kosten ihrer übrigen geistigen Eigenschaften vorgeschritten sind — durchaus nicht! Denn bei den obotritischen Bauern und Kleinbürgern Reuters liegt nicht wie dort eine durch einseitige Bildung verursachte proportionswidrige Verschiebung der einzelnen Bildungsgebiete vor; sie sind einfach Leute, die in ihrem ganzen Denken und Wissen auf dem längst überflügelten Standpunkte früherer Jahrhunderte zurückgeblieben sind. Genau wie ihre Landesverfassung auch! Die ebenmäßige Mischung ihrer Bildungselemente ist

nirgends gestört; es ist nur ein niedrigerer Grad der geistigen Reife und Gewecktheit überhaupt, der bei den Reuterschen Charakteren fühlbar wird, und so brauchen wir — ungleich anders wie den Kellerschen Menschen gegenüber — bei dem mecklenburgischen Dichter nur von unserem gewohnten höheren Beobachtungsstandpunkte herabzusteigen, um sofort für seine Gestalten das richtige Gesichtsniveau zu gewinnen.

Aber das nur nebenbei!

Ich habe anzudeuten versucht, inwiefern Keller schweizerisch ist in den Menschen, in der Oertlichkeit, in den Anschauungen und Zuständen, die er schildert. Schweizerisch endlich ist er in einem vierten Punkte: in gewissen Elementen seines dichterischen Vortrags. Kernige Objektivität und ausnehmende Herbigkeit ist der Grundzug seiner Diktion; sein Styl ist völlig naiv, oft nahezu trocken, häufig von feinem Humor durchwürzt, mitunter leicht lyrisch angehaucht, stets aber gedrungen und compakt, kraftvoll gereift und absolut phrasenlos. Gedanke und Anschauung, Empfindung und Bild fließen bei Keller ungesucht und natürlich in eins zusammen. Das ist das Schweizerische in seinem Styl. Aber ist Keller in seiner Menschen- und Lokalschilderung wie nach Maßgabe der geistigen und ethischen Atmosphäre, welche in seinen Werken weht, eine vorwiegend schweizerische Erscheinung, so erweitert sich das Bild, das der Styl uns von dem Manne entwirft — und: le style c'est l'homme — doch aus dem soeben angedeuteten Eng-Schweizerischen hinaus in die weitere Sphäre des Allgemein-Menschlichen. Der Kellersche Styl ist in

gewissem Sinne universell: der vielseitige Züricher Erzähler verfügt über eine große Fülle der Tonarten, über einen künstlerischen Instinkt, der sich bei der sprachlichen Einkleidung des gegebenen Stoffes niemals in der Klangfarbe vergreift und so immer der Seele den entsprechenden Körper anzubilden versteht. Keller gebietet über die ganze Skala epischer Darstellungskunst vom behaglich nüchternen Chronikenstyl an bis hinauf zur zartduftigen Sprache des Märchens: bald entwirft er uns in kräftig gesättigter Fülle des Details ein breiter ausgeführtes Seelen-, Zeit- oder Kulturgemälde, das uns in der ausgeglichenen Ruhe seiner Linienführung wie ein Erzeugnis jener „guten alten Zeit" gemahnt, da Dampf und Elektricität noch nicht an die Stelle von Beschaulichkeit und Friedsamkeit getreten; bald klingen seine Erzählungen im Gegensatze dazu an die epigrammatisch zugespitzte, aphoristische Form der altitalienischen Schule an, welche den Faden der Handlung knapp und säuberlich ausspinnt, aber alles arabeskenhafte Beiwerk vermeidet und die Episode haßt; das eine Mal bietet er uns humorstrotzende Geschichten im Style der spanischen Schelmenromane eines Mendoza, Guevara und Aleman, wenngleich in gedrungenerer Schürzung; das andere Mal beschwört er düstergefärbte Nachtstücke aus den Tiefen und Untiefen des modernen Lebens herauf; jetzt zeichnet er uns in derber Holzschnittmanier Carikaturen im Geschmacke der alten Volksschwänke, um uns gleich darauf zartgewobene Legenden in der krystallenen Schale einer ideal angehauchten Sprache darzureichen.

Diese Universalität des Styls deutet auf die deutschen Einflüsse hin, denen Keller von früh an sich unterstellte. Man kann es kurz sagen: Ist er dem Herzen und dem Blute nach ein Sohn des dem Auslande gegenüber conservativ abgeschlossenen Schweizerlandes, so ist er der Bildung und dem Geiste nach ein Schüler des der europäischen Kultur von jeher offenen Deutschland. Er ist bei uns in die Lehre gegangen — im eigentlichen und im uneigentlichen Sinne des Wortes.

Keller wurde am 19. Juli 1819 als Sohn eines in ziemlich beschränkten Verhältnissen lebenden Drechslermeisters in Zürich geboren. Es ist bezeichnend für gewisse Seiten in seinem dichterischen Wesen, daß er sich anfangs zum Maler berufen fühlte und der Verwirklichung dieser irrthümlich gefaßten Meinung jahrelang nachlebte und nachstrebte. Die augenfällige Plastik seines epischen Gestaltungs- und Gruppirungsvermögens, die farbige Sättigung seiner Diktion und vor allem der echt künstlerische Takt, mit dem er alles bloß Gedankenmäßige vermeidet und uns in dem Kranze seiner Dichtungen nur konkretes Leben und blühende Realitäten bietet, all dies ist ohne Frage auf das Wollen und Können zurückzuführen, in dem er seine Malermission suchte und das im Grunde nichts war als sein damals noch latenter und von ihm selbst mißkannter Dichterberuf. Die Thatsache, daß auch Fritz Reuter — um noch einmal auf den Mecklenburger zurückzukommen — von Malerbestrebungen ausging und jahrelang seine höchste Lust und seinen höchsten Ehrgeiz im Zeichnen suchte, ist, zusammengehalten mit der gleichen Neigung Kellers, wie mir

scheint, nicht uninteressant. Bei beiden Dichtern darf wohl auf einen innern Zusammenhang ihres Malertriebes mit dem ihnen Beiden eigenen schriftstellerischen Realismus geschlossen werden.

Keller hat neun Jahre in Deutschland gelebt: zunächst von 1840 bis 1842, die Lorbeeren des Landschaftsmalers suchend, in München; sodann von 1848 bis 1855, an der Kunst längst verzweifelt und Staatswissenschaften studirend, in Heidelberg und Berlin. Wer den Entwicklungsfäden Kellers in dessen Werken nachgeht — sie liegen namentlich im „Grünen Heinrich" klar zu Tage —, für den ist es leicht ersichtlich, daß der Züricher Drechslersohn vorwiegend in Deutschland das Reifen und die Klärung seiner menschlichen und künstlerischen Anlagen erlebte. Daß aber Deutschland die Bildungsschule Kellers wurde, ist nicht etwa auf eine zufällige Wendung in seinem Leben zurückzuführen, ist vielmehr aus der frühesten Gedankenrichtung des Knaben und Jünglings zu erklären. Seine Sehnsucht richtete sich schon zeitig auf das Land der Dichter und Denker, an dessen Litteratur er sich genährt, dessen Sprache die Sprache seiner Heimath und dem er sich nicht nur geistes-, sondern auch blutsverwandt fühlte. So war es ein durchaus innerer Impuls, der den Zwanzigjährigen über den Rhein in sein „zweites Heimathland" trieb, wie er selbst Deutschland bezeichnet. Es war, wie die oben angegebenen Jahreszahlen zeigen, die Zeit der anhebenden vierziger Jahre, in welcher er zuerst den Fuß auf deutschen Boden setzte, um in München Malerei zu studiren. Die Nachwirkungen der Julirevolution machten sich noch immer in leisem

Nachzittern sowohl in unserm öffentlichen Leben wie besonders in unserm Schriftthum fühlbar, ja, die Vorboten des Bewegungsjahres 1848 kündigten sich bereits heimlich an. Mächtig hatten die geschichtlichen Ereignisse die Litteratur mit liberalem Geiste durchtränkt; die Poesie war längst aus den exklusiven Zirkeln der Romantik auf das große Welttheater, aus den akademischen Hörsälen auf das politische Forum hinausgetreten. Diese Zeitatmosphäre konnte auf den jugendlichen schweizerischen Pseudomaler und latenten Poeten bei seinem ersten Eintritt in Deutschland um so weniger ohne tiefgreifenden Einfluß bleiben, als er in seinem Herzen neben dem Altar der Liebe zu seiner engeren Heimath längst das Banner deutsch-patriotischer Gesinnung aufgepflanzt hatte. Apostrophirt er doch selbst Schaffhausen und seinen Wasserfall:

Wohl mir, daß ich dich endlich fand,
Du stiller Ort am alten Rhein,
Wo, ungestört und ungekannt,
Ich Schweizer darf und Deutscher sein!

Und trat er bei seinem ersten Verweilen in Deutschland in eine mit politischen und socialen Zündstoffen stark erfüllte Luft, so bezeichnet sein zweites Betreten des dentschen Bodens den Moment, wo der elektrische Schlag sich bereits entlud: kam Keller doch gerade 1848, nunmehr nahezu dreißig Jahre alt und mit seinen Malerphantasien längst fertig, nach Heidelberg, um seine bisher autodidaktisch betriebenen Rechtsstudien an der alma mater in die legalen Bahnen der akademischen Schulung

zu lenken. Tiefgreifende Einflüsse aus dieser Zeit ließen sich in Kellers Werken unschwer nachweisen. Aber sah er Deutschland damals in der Erregung, so sah er es einige Jahre später in der Erschlaffung: sein Aufenthalt in Berlin (1850 bis 1855) machte ihn zum unfreiwilligen Zeugen einer dumpfen Reaction, die mit ihren vom Staate eingefädelten Intriguen und Leisetretereien, mit ihren Angebereien und Demokratenriechereien ihres Eindrucks auf sein empfängliches Gemüth nicht verfehlen konnte, wie dies denn auch durch die Reflexe beurkundet wird, welche sie in die Dichtungen Kellers geworfen hat.

Die Untersuchung, welche modifizirte Richtung, welchen veränderten Inhalt das dichterische Schaffen Kellers gewonnen hätte, wenn er deutschen Einflüssen, politischen wie litterarischen, nicht so stark ausgesetzt gewesen wäre, und zwar gerade in den am meisten maßgebenden Jahren seiner Entwicklung — diese Untersuchung läßt sich gar nicht führen. So viel aber darf ich wohl behaupten: das Maßvolle und Ausgeglichene in Keller ist eine speciell cisrhenanische Errungenschaft des wackern Schweizers; es hat in der Mischung seiner Charakterelemente nicht die Bedeutung eines schweizerischen Natur-, sondern eines deutschen Erziehungsproduktes. Das Bizarre und Phantastische in ihm, das ich eingangs dieser Studie betonte, das Naturalistische in seinem Wesen fand durch die Berührung mit deutscher Bildung und deutscher Art, mit deutscher Politik und deutscher Wissenschaft eine wohlthuende Ausgleichung. Keller zeigt in seiner Dichtung einen ausgesprochenen Hang zur capriziösen Laune, aber er bändigt und regelt die Laune durch das Gesetz; Keller

liebt romantische Excentricitäten und phantastische Extravaganzen, aber er weiß sie realistisch zu verwahrscheinlichen und logisch zu organisiren; Keller räumt der Willkür in seinen Erfindungen einen großen Raum ein, aber in der Ausführung verfährt er maßvoll und sachlich. In diesen Antithesen, glaube ich, liegen die Gegensätze andeutungsweise ausgedrückt zwischen dem, was ursprünglich in ihn gelegt war, und dem, was er durch Leben nach außen und Arbeit nach innen daraus geformt hat. Das Bild des Menschen wie des Dichters in Keller giebt dem scharf hinblickenden Beobachter die erfreuliche Ueberzeugung: hier haben sich die Elemente einer reich und kräftig beanlagten Menschennatur zu einer bedeutenden und interessanten Dichterpersönlichkeit herausgebildet und ausgelebt.

Der Werdegang aber, den solche Elemente zu solchem Ziele genommen, thut sich in den Werken des Dichters vor uns auf.

Man kann im Schaffen Kellers am natürlichsten drei Perioden*) unterscheiden: die erste, gewissermaßen die des Sturmes und Dranges, umfaßt die „Gedichte" (1846), die „Neueren Gedichte" (1851 und 1854), den „Grünen Heinrich" (1854 bis 1855) und aus der Reihe der „Leute von Seldwyla" (1856) die beiden Erzählungen „Pankraz der Schmoller" und „Regel Amrain"; die zweite wird der Hauptsache nach durch die übrigen

*) Ich schließe mich hierin wie auch sonst in manchen Punkten meiner Studie dem vortrefflichen, durch gründliches Eingehen in den Gegenstand und große Klarheit des Blickes ausgezeichneten Essay „Gottfried Keller" von Otto Brahm (Leipzig, Albert Unflad) an.

Novellen der „Leute von Seldwyla“ und die „Sieben Legenden“ (1872) bezeichnet, während in die dritte die „Züricher Novellen“ (1877), das „Sinngedicht“ (1881), die Neubearbeitung des „Grünen Heinrich“ (1884) und der Roman „Martin Salander“ (1887) fallen.

Was zunächst die „Gedichte“ betrifft, von denen 1883 eine Gesammtausgabe erschien — sie umfaßt die lyrische Ausbeute des Kellerschen Lebens von den Jahren der ersten Entwicklungsanfänge an bis in die Tage der männlichen Reife hinein und rückt uns somit gewissermaßen den Poeten in nuce vor's Auge —, so kann ich hier nur auf meine schon oben angezogene eingehende Würdigung Kellers als Lyriker verweisen, welche in der ersten Reihe dieser Charakteristiken nachzulesen ist.

Im „Grünen Heinrich“, der neben den Gedichten den Hauptinhalt der ersten Kellerschen Periode bildet, haben wir es mit einer Art von Selbstschau, mit einem litterarisch zum Austrag kommenden inneren Klärungsprozesse des Dichters zu thun; denn wie Keller selbst in einem Aufsatze der „Gegenwart“ (Jahrgang 1877, Nr. 1) ausdrücklich darlegt, ist die Entstehung des Romans auf das Bedürfniß des Autors zurückzuführen, einen Blick rückwärts auf seine eigene Entwicklungsperiode zu werfen und die Stimmungen und Gedankengänge, welche diese Entwicklungsperiode begleiteten, noch einmal dichterisch zu durchleben und in einem künstlerisch gerundeten Werke sich zu vergegenständlichen. Somit ist der Roman etwas wie eine dissectio animi poetæ, etwas wie ein psychologisches Experiment, das die Hebel der Untersuchung da anlegt, wo im Wesen des Untersuchers selbst die

frühesten und tiefsten Wurzelfasern liegen: der „Grüne Heinrich" enthält die Bildungsgeschichte Kellers und erweckt daher außer dem ästhetischen noch ein hervorragendes psychologisches Interesse; er wirft tiefe Blicke nicht nur in die Seele seines Helden, sondern auch in die Menschenseele überhaupt; er gehört seinem Inhalte nach demselben litterarischen Genre an wie Goethes „Wilhelm Meister". Dort wie hier dasselbe Grundproblem: die erziehliche Entwicklung des Menschen aus dem bloß Aesthetischen zum Praktischen und Politischen, aus dem jugendlichen Subjektivismus zur objektiv gereiften Welt- und Lebensanschauung! Abgesehen aber von dem Interesse, das dieses psychologische Grundproblem erweckt, zeichnet sich der Roman durch die realistische Kraft des epischen Talentes aus, das sich hier bekundet. Ich will gar nicht sprechen von der oft nahezu stereoskopischen Plastik, von der reichen Farbenfülle, die uns hier in den Schilderungen des äußeren Lebens, wie zum Beispiel in prächtigen schweizerischen Landschaftsgemälden und Scenen aus dem Volksleben, entgegentritt; ich will nicht sprechen von der Kunst, mit welcher der Dichter diese Außendinge aus dem Kreise der realen Welt in die Region poetischer Schönheit erhebt — ich will nur auf die wahrhaft geniale Art hinweisen, wie er seine stets mit einer überraschenden Fülle kleiner Züge ausgestatteten Einzelschilderungen hier dem höheren Ganzen organisch einzufügen und von dem so prägnant hingestellten Außen die Brücke zu schlagen versteht zu dem Innen, auf das es ihm eigentlich ankommt. Innerlich sind im „Grünen Heinrich" die Stimmungen: sie haben

Novellen der „Leute von Seldwyla" und die „Sieben Legenden" (1872) bezeichnet, während in die dritte die „Züricher Novellen" (1877), das „Sinngedicht" (1881), die Neubearbeitung des „Grünen Heinrich" (1884) und der Roman „Martin Salander" (1887) fallen.

Was zunächst die „Gedichte" betrifft, von denen 1883 eine Gesammtausgabe erschien — sie umfaßt die lyrische Ausbeute des Kellerschen Lebens von den Jahren der ersten Entwicklungsanfänge an bis in die Tage der männlichen Reife hinein und rückt uns somit gewissermaßen den Poeten in nuce vor's Auge —, so kann ich hier nur auf meine schon oben angezogene eingehende Würdigung Kellers als Lyriker verweisen, welche in der ersten Reihe dieser Charakteristiken nachzulesen ist.

Im „Grünen Heinrich", der neben den Gedichten den Hauptinhalt der ersten Kellerschen Periode bildet, haben wir es mit einer Art von Selbstschau, mit einem litterarisch zum Austrag kommenden inneren Klärungsprozesse des Dichters zu thun; denn wie Keller selbst in einem Aufsatze der „Gegenwart" (Jahrgang 1877, Nr. 1) ausdrücklich darlegt, ist die Entstehung des Romans auf das Bedürfniß des Autors zurückzuführen, einen Blick rückwärts auf seine eigene Entwicklungsperiode zu werfen und die Stimmungen und Gedankengänge, welche diese Entwicklungsperiode begleiteten, noch einmal dichterisch zu durchleben und in einem künstlerisch gerundeten Werke sich zu vergegenständlichen. Somit ist der Roman etwas wie eine dissectio animi poetæ, etwas wie ein psychologisches Experiment, das die Hebel der Untersuchung da anlegt, wo im Wesen des Untersuchers selbst die

frühesten und tiefsten Wurzelfasern liegen: der „Grüne Heinrich“ enthält die Bildungsgeschichte Kellers und erweckt daher außer dem ästhetischen noch ein hervorragendes psychologisches Interesse; er wirft tiefe Blicke nicht nur in die Seele seines Helden, sondern auch in die Menschenseele überhaupt; er gehört seinem Inhalte nach demselben litterarischen Genre an wie Goethes „Wilhelm Meister“. Dort wie hier dasselbe Grundproblem: die erziehliche Entwicklung des Menschen aus dem bloß Aesthetischen zum Praktischen und Politischen, aus dem jugendlichen Subjektivismus zur objektiv gereiften Welt- und Lebensanschauung! Abgesehen aber von dem Interesse, das dieses psychologische Grundproblem erweckt, zeichnet sich der Roman durch die realistische Kraft des epischen Talentes aus, das sich hier bekundet. Ich will gar nicht sprechen von der oft nahezu stereoskopischen Plastik, von der reichen Farbenfülle, die uns hier in den Schilderungen des äußeren Lebens, wie zum Beispiel in prächtigen schweizerischen Landschaftsgemälden und Scenen aus dem Volksleben, entgegentritt; ich will nicht sprechen von der Kunst, mit welcher der Dichter diese Außendinge aus dem Kreise der realen Welt in die Region poetischer Schönheit erhebt — ich will nur auf die wahrhaft geniale Art hinweisen, wie er seine stets mit einer überraschenden Fülle kleiner Züge ausgestatteten Einzelschilderungen hier dem höheren Ganzen organisch einzufügen und von dem so prägnant hingestellten Außen die Brücke zu schlagen versteht zu dem Innen, auf das es ihm eigentlich ankommt. Innerlich sind im „Grünen Heinrich“ die Stimmungen: sie haben

echten Schimmer aus der Tiefe des Gemüths; innerlich sind die Reflexionen: sie haben philosophischen Gehalt; innerlich sind die Charaktere: sie haben solid begründete Lebenswahrheit. Aus der Zahl der letzteren leuchtet derjenige der Frau Lee, der Mutter des Helden, durch Feinheit der Umrisse vor den übrigen hervor, und das menschlich schöne, zart innige Verhältniß dieser einigermaßen charakterschwachen Frau zu ihrem Sohne, den sie ungezügelt und ungebunden aufwachsen läßt, hat etwas von der elementaren Gewalt, mit der alles Echtmenschliche, uns an's Herz greift. Aber neben diesem hellen Lichte fehlt es dem Romane allerdings nicht an tiefem Schatten. Abgeschwächt wird seine Wirkung namentlich durch allerlei stoffliches und gedankenliches Bei- und Nebenwerk, das der Dichter aus Gründen, die mit der Idee der Dichtung nichts zu thun haben, in diese hineingetragen hat und das daher als ein stoffartiges Todtes aus dem Rahmen herausfällt: dahin gehört, ganz abgesehen von der an Episoden überreichen Handlung, das ganze didaktische An und Um, das Keller in seinen „Heinrich" hineingeheimnißt hat, als wäre der arme Jüngling ein lebendiges Bücherregal, das die Quintessenzen aus allen wissenschaftlichen Disciplinen ächzend zu tragen habe. Und wären es nur die Quintessenzen! Aber nein! Nahezu ganze Abhandlungen über Theologie und Medizin, über Metaphysik und Jurisprudenz, über Malerei und Plastik lagert der Dichter in seinem Romane ab und verwischt dadurch nicht nur die Linien einer kunstvollen Composition der Handlung, sondern trübt auch die einheitliche Gestaltung der Charaktere,

zumal des Hauptcharakters, in empfindlicher Weise, und das Schlimmste dabei ist, daß man die persönliche Absicht des Autors spürt, diesen Ueberschuß seines Wissens bei der guten Gelegenheit, die der Roman ihm bietet, los zu werden — ich sage: seine persönliche Absicht, und noch dazu eine Absicht, die mit einem gewissen Aufwande von Mühe ausgeführt wird; man spürt das Forcirte, nicht aber eine künstlerische Nöthigung, die ihre Gegenstände frei und schön aus sich herausstellt. Das Verstimmende, das in diesem Mißverhältniß der didaktischen Elemente des Romans zu Kern und Form desselben liegt, hat auch durch die vom Dichter 1883 vorgenommene Umarbeitung leider nicht ganz beseitigt werden können; denn das Verdienst dieser Umarbeitung des „Grünen Heinrich" beschränkt sich der Hauptsache nach auf die Ersetzung des marottenhaften Schlusses durch eine gesunde Ausgangswendung und die Umschmelzung des Romans in die Form einer Selbstbiographie des Helden.

Wiegt im „Grünen Heinrich" das unvermittelte Nebeneinander des Romantischen und Didaktischen noch vor, zweier Momente, die auf einer Linie liegen mit dem, was ich im Eingange dieser Skizze als das Bizarre und das dieses moderirende Realistische in Keller bezeichnet habe, so bahnt sich eine gegenseitige Durchdringung dieser beiden Momente schon merklich in denjenigen beiden Erzählungen an, die man als die Grenzscheide zwischen der ersten und der zweiten Schaffensperiode Kellers betrachten darf: in „Pankraz der Schmoller" und „Regel Amrain". Beide — zu den Seldwyler Geschichten gehörend — stehen noch mit einem Fuße auf dem Gebiete

des Subjektivismus, das wir im „Grünen Heinrich“ kennen lernten, und beide behandeln, ähnlich wie jener Roman, vorwiegend pädagogische (also didaktische) Probleme, aber in einem weit ausgereifteren Realismus, der das dort überwuchernde Romantische kaum noch störend durchblicken läßt. Und hier ist es auch, wo zuerst jenes dritte Moment in kräftig farbegebender Weise hervortritt, das ich in der Einleitung neben dem Bizarren und Realistischen als eine der Grundeigenschaften von Kellers dichterischem Charakter bezeichnet habe; ich meine das gerade für diesen Poeten so maaßgebende Moment des Optimismus, welches die erwähnten beiden Novellen in Form eines überaus glücklichen Humors erfüllt, wenn auch unter dem Schleier des Ernstes.

Die „Leute von Seldwyla“, mit denen die zweite Periode im Schaffen Kellers anhebt, ragen in demselben Maße in eine höhere dichterische Rangstufe hinein, wie sie aus dem subjektiven Gefühlskreise des Dichters, den der „Grüne Heinrich“ bezeichnet, hinaustreten; sie bekunden technisch wie geistig ein gereifteres künstlerisches Leisten als jener Jugendroman. Ein lebenskräftigerer Realismus, der zumeist in der Form des gesinnungstüchtigen Bürgersinns zum Austrag kommt, stellt diese Erzählungen in einen gewissen Gegensatz zu dem Romanticismus des „Grünen Heinrich“, und das ist es eben, worauf das Recht des Litterarhistorikers sich zu stützen vermag, von hier ab eine neue Epoche in der Produktion Kellers zu datiren.

Die Seldwyler Geschichten — zehn an der Zahl — spielen, wie bereits angedeutet, sämtlich in der Heimat

des Dichters, ohne sich auf einem bestimmten geographisch abgegrenzten Terrain zu bewegen. Seldwyla liegt überall in der Schweiz und doch nirgends in der Schweiz. Was den Inhalt dieser Erzählungen betrifft, so haben sie alle mehr oder weniger einen moralischen Kern, aber sie moralisiren nicht. Es sind seltsame Leute, diese Leute von Seldwyla! Der Eine ist ein Projektenmacher, der Andere ein Schmoller; Dieser hat etwas Geckenhaftes, Jener etwas Protziges; hier ist Einer ein leichtlebiger Flatterkopf, dort Einer ein gefallsüchtiger Egoist; wie aber die guten Seldwyler von diesen mannigfachen Gebrechen und strafwürdigen Eigenschaften, denen der Dichter oft als echter Humorist das Colorit des Schnurrsamen und Wunderlichen zu leihen weiß, kurirt werden, das bildet das ethische — wenn man will: pädagogische — Moment in diesen prächtigen Erzählungen, das ist das eigentliche Problem, das sie lösen. Keller kleidet seine Seldwyler Erzählungen in die verschiedenartigsten poetischen Gewänder: bald malt er uns in derben Strichen und mit krassen Farben ein eigenartig erfundenes Bild aus dem Volksleben, wie in den in Dissonanzen austönenden „Drei gerechten Kammmachern"; bald zaubert er uns in scharfem Gegensatze dazu mit dem vollen Aufgebot echter Herzenspoesie ein sinniges Idyll vor's Auge, wie das in allen seinen Theilen ebenmäßige Märchen „Spiegel das Kätzchen"; das eine Mal — und dieser Fall ist bei weitem der häufigste — taucht er ein entwicklungsreiches, inhaltschweres Menschenleben in die satten Farben des Humors, wie in den psychologisch tiefgründigen Erzählungen „Dietigen" und „Der Schmied

seines Glückes"; das andere Mal aber rückt er ein ergreifendes Seelengemälde in eine düstere Beleuchtung, wie in der wahrhaft klassisch gefügten tragischen Liebesgeschichte „Romeo und Julia auf dem Dorfe".

Nach der Seite künstlerischer Rundung und eindrucksvoller Charakterzeichnung hin ist diese zuletzt erwähnte Geschichte wohl die hervorragendste in dem ganzen Cyklus: sie stellt bedeutsame Menschen in große, bis zur dramatischen Höhe gesteigerte Conflikte und organisirt eine bewegte Handlung in technisch vollendeter Weise. Was allgemeinen poetischen Werth betrifft, können sich meines Erachtens dieser tief ergreifenden Geschichte nur noch zwei der hier zusammengefügten Erzählungen an die Seite stellen: „Dietigen" und „Das verlorene Lachen", Perlen der modernen Novellistik von eigenartigem Glanze, die uns in sehr verschiedene Zeitsphären versetzen: „Dietigen" entrollt ein fest umrissenes und knapp gefaßtes Geschichtsbild aus der Uebergangszeit vom fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert mit weiten Ausblicken in die Zeit und tiefen Einblicken in die gezeichneten Charaktere, während in dem „Verlorenen Lachen", dessen tiefernster Inhalt schon im Titel ausgesprochen liegt, ein Gemälde der politischen, religiösen und sozialen Kämpfe unserer Tage hingestellt wird, in dem der Dichter unter Beiseitelassung jeder vordringlichen Tendenz vielfach Front macht gegen gewisse destruktive Einflüsse der mit pietistischen und orthodoxen Elementen durchsetzten modernen Philosophie auf das heutige Familienleben, wobei er sich mit Vorliebe der Waffe der Ironie bedient. Keller schenkt uns in „Romeo und Julia auf dem Dorfe"

ein klassisches Produkt von rein dichterischem Gepräge; er entwirft in „Dietigen" ein objektiv erfaßtes und ebenso durchgeführtes Geschichtsbild und setzt sich in dem „Verlorenen Lachen" mit den Fundamentalfragen seiner Zeit poetisch auseinander. Wir lernen ihn also in diesen drei Geschichten als reinen Künstler, als objektiven Historienmaler und als feingeistigen Schilderer seiner eigenen Zeit kennen, und nach diesen drei zur Beurtheilung des Dichters so wichtigen Richtungen hin werden diese Novellen von keiner der übrigen Seldwyler Geschichten übertroffen — sie nehmen eine hervorragende Stellung unter den Dichtungen Kellers ein.

Das Bizarre, das ich als ein Hauptmischtheil im Charakter Kellers schon wiederholt betonen mußte, macht sich in den „Leuten von Seldwyla" vielfach geltend. So in der Erzählung „Der Schmied seines Glückes", in welcher die Handlung in Erfindung und Durchführung fortwährend auf der Grenze des Unmöglichen balancirt und im Moment der Umkehr völlig ins Unglaubliche zu stürzen droht; so in „Kleider machen Leute", das einige waghalsige Passagen aufweist; so in „Die mißbrauchten Liebesbriefe", in denen wir mit so vielem Anmuthigen und Ergreifenden des Barocken und Willkürlichen nicht wenig in den Kauf nehmen müssen. Aber solche phantastische Anwandlungen Kellers bedeuten immer nur ein momentanes Entgleisen auf der soliden Bahn kerniger Menschenschilderung, und sein durch nichts zu beirrender Humor, der ein Ausfluß seiner optimistischen Lebensanschauung ist, die feine Kunst, mit der er im kleinen sachlich und logisch zu motiviren versteht, gleichen manches wieder aus, was er im großen,

d. h. in den Voraussetzungen und Verkettungen seiner Handlungen, in der Grundirung und Entwicklung seiner Charaktere, mitunter bloß willkürlich hinstellt, statt es aus den Dingen selbst heraus glaubhaft zu begründen.

Den Seldwyler Novellen folgen in der Reihe der Kellerschen Werke die „Sieben Legenden". Indem sie das Gebiet der Wundergeschichte beschreitet, tritt die Muse unseres Schweizers in eine ganz andere als die bisher von ihr bewohnte Welt. Nichts, scheint es, kann dem in jeder Faser realistisch gearteten Dichter ferner liegen als Heiligen- und Mirakelpoesie, aber vergessen wir nicht, daß neben dem Realistischen ja gerade das Barocke, das Phantastische, das in der Legende ein adäquates Gefäß findet, einen Hauptangelpunkt im dichterischen Natürell Kellers ausmacht! Und überdies: wir haben es in diesen „Legenden" durchaus nicht mit kirchlicher Poesie zu thun. Nichts von religiösen Tendenzen! Nichts von mittelalterlicher Askese! Nichts von übersinnlicher Gläubigkeit! Im Gegentheil: der gesunde Wirklichkeitssinn, der weltfreudige Optimismus, beide finden hier neben dem dritten integrirenden Faktor in Keller, neben dem Phantastischen, ihre volle Rechnung; denn was diese Prosadichtungen, welche die alten Legendenstoffe in ihrer Weise umschreiben und verweltlichen, mehrfach wollen, das ist: gerade im Gegensatz zu den weltfeindlichen Tendenzen jener kirchlichen Legenden kräftig einzutreten für die Rechte der Welt, für die Pflege des irdischen Glücks und einer auf Gefühlsreinheit begründeten natürlichen Genußfreudigkeit. Es ist eine vorwiegend ethische Atmosphäre, die in diesen Legenden weht; eine

Stellungnahme gegenüber der Kirche aber liegt ihnen fern; sie wollen nur ihre poetischen Stoffe poetisch austragen.

In der dritten Periode Kellers, die, abgesehen von der Neubearbeitung des „Grünen Heinrich", durch die „Züricher Novellen", das „Sinngedicht" und „Martin Salander" bezeichnet wird, hat sich die völlige Durchdringung des Bizarren und des Optimistischen durch das moderirende Moment des Realistischen bis zur künstlerischen Harmonie vollzogen. Der auf ethisch-praktische Zwecke gerichtete Realismus, der im „Grünen Heinrich" durchschimmert und in den Seldwyler Erzählungen so charakteristisch hervorleuchtet, wird in den beiden Novellensammlungen dieser Periode und dem Roman „Martin Salander" in noch höherem Grade augenfällig: der erste Band der „Züricher Novellen", den Cyklus „Hadlaub", „Der Narr auf Manegg" und „Der Landvogt von Greiffensee" umfassend, ist wie der „Grüne Heinrich" und ein großer Theil der „Leute von Seldwyla" auf ein Lieblingsziel Kellers, auf das Erziehliche, gerichtet: der junge Jacques wird zum pädagogischen Objekt. Das Didaktische des „Grünen Heinrich" blickt hier somit wieder stark durch.

Aehnliche ethische Motive verfolgt auch das „Sinngedicht", das sechs Einzelnovellen in eine Rahmengeschichte kunstvoll einordnet: es ist auch hier wiederum eine Bethätigung der erziehlichen Bestrebungen des Dichters zu constatiren, diesmal ein Hinüberspielen der pädagogischen Ansichten und Absichten Kellers von dem Gebiete der Einzelerziehung auf das der Familie als Ganzes und namentlich auf das der ethischen Beziehungen zwischen

Mann und Weib in der Ehe — ist doch das „Sinngedicht" seinem Kerne nach eben eine Darlegung der psychischen und socialen Fundamentalbedingungen einer glücklichen Ehe.

Beide Sammlungen, die „Züricher Novellen" wie das „Sinngedicht", zeigen uns den Dichter entschieden auf einer höheren Staffel des Künstlerthums, als er sie in den früheren Erzählungen einnimmt, und es sind besonders zwei Richtungen, nach denen hin sich sein Wachsthum bekundet: seine Charaktere haben an bedeutsamem Inhalt und an plastischer Lebensfülle und Lebenswahrheit unverkennbar gewonnen, und sein technisches Können im Aufbau wie in der Gliederung seiner Handlungen zeigt sich uns hier auf einer höheren Entwicklungsstufe. Welche lebendige Anschaulichkeit beispielsweise in dem „Fähnlein der sieben Aufrechten", einer temperamentvoll bewegten Geschichte, die mit der prächtigen „Ursula" den zweiten Band der „Züricher Novellen" bildet! Alles lebt und leibt in diesen vom echten Genius diktirten Erzählungen, und wie die Charaktere unmittelbare Wirklichkeit athmen, so lassen in der Erfindung und Durchführung von Zuständen und Ereignissen die logischen Consequenzen den Dichter niemals im Stich. Er führt seine Gestalten streng durch und hält die Verhältnisse, in die er sie stellt, stets innerhalb der Grenzen eines maßvollen Realismus.

Technisch interessant ist die cyklische Form des „Sinngedichts". Sie hat geradezu einen vorbildlichen Werth; denn die innere Zusammengehörigkeit ist bei den hier vereinigten Novellen noch ausgesprochener als bei den

„Leuten von Seldwyla" und den „Züricher Novellen", wo vielleicht nicht ausnahmslos jedes umrahmte Gemälde von der Idee des Ganzen naturnothwendig gefordert wird. Wie im „Sinngedicht" die Personen der ersten Geschichte, welche den Rahmen der sechs übrigen bildet, Lucie, Reinhart und der Oberst, ihre Erzählungen vortragen, wie jede einzelne dieser Erzählungen ein in sich fertiges und rundes Ganzes bildet und doch einen Theil ausmacht, der sich dem Cyklus organisch ein- und unterordnet, und wie vor allem die Rahmengeschichte den Standpunkt fixirt, den der Dichter dem Thema gegenüber einnimmt, das ist mit einer Kunst ausgeführt, welche die Bewunderung des Lesers herausfordert.

Die geistige Stellung Kellers seinen Objekten gegenüber ist in dieser dritten Periode seines dichterischen Schaffens im Vergleich mit seinen früheren Entwicklungsphasen eine wesentlich veränderte: verhielt er sich in der ersten Periode seinen Gestalten gegenüber ausschließlich subjektiv, ja identifizirte er sich vielfach mit denselben, stellte er sich in der zweiten Epoche, der des gefestigten Realismus, in ein objektives Verhältniß zu ihnen, so ist sein Standpunkt in dieser dritten mehrfach ein kritisch-ironischer. Er scheint hier seine früheren romantischen Neigungen und seine subjektive Befangenheit vielfach zu belächeln; er ist Mann geworden in jeder Linie, und so ist es durchaus ein philosophisches Gereiftsein, ein Beherrschen der realen Welt, ein Stehen über den Dingen, dem wir hier begegnen.

Diese Vorzüge bekundet in besonders hohem Grade das Hauptwerk der dritten Periode, „Martin Salander", die

Mann und Weib in der Ehe — ist doch das „Sinngedicht" seinem Kerne nach eben eine Darlegung der psychischen und socialen Fundamentalbedingungen einer glücklichen Ehe.

Beide Sammlungen, die „Züricher Novellen" wie das „Sinngedicht", zeigen uns den Dichter entschieden auf einer höheren Staffel des Künstlerthums, als er sie in den früheren Erzählungen einnimmt, und es sind besonders zwei Richtungen, nach denen hin sich sein Wachsthum bekundet: seine Charaktere haben an bedeutsamem Inhalt und an plastischer Lebensfülle und Lebenswahrheit unverkennbar gewonnen, und sein technisches Können im Aufbau wie in der Gliederung seiner Handlungen zeigt sich uns hier auf einer höheren Entwicklungsstufe. Welche lebendige Anschaulichkeit beispielsweise in dem „Fähnlein der sieben Aufrechten", einer temperamentvoll bewegten Geschichte, die mit der prächtigen „Ursula" den zweiten Band der „Züricher Novellen" bildet! Alles lebt und leibt in diesen vom echten Genius diktirten Erzählungen, und wie die Charaktere unmittelbare Wirklichkeit athmen, so lassen in der Erfindung und Durchführung von Zuständen und Ereignissen die logischen Consequenzen den Dichter niemals im Stich. Er führt seine Gestalten streng durch und hält die Verhältnisse, in die er sie stellt, stets innerhalb der Grenzen eines maßvollen Realismus.

Technisch interessant ist die cyklische Form des „Sinngedichts". Sie hat geradezu einen vorbildlichen Werth; denn die innere Zusammengehörigkeit ist bei den hier vereinigten Novellen noch ausgesprochener als bei den

„Leuten von Seldwyla“ und den „Züricher Novellen“, wo vielleicht nicht ausnahmslos jedes umrahmte Gemälde von der Idee des Ganzen naturnothwendig gefordert wird. Wie im „Sinngedicht“ die Personen der ersten Geschichte, welche den Rahmen der sechs übrigen bildet, Lucie, Reinhart und der Oberst, ihre Erzählungen vortragen, wie jede einzelne dieser Erzählungen ein in sich fertiges und rundes Ganzes bildet und doch einen Theil ausmacht, der sich dem Cyklus organisch ein- und unterordnet, und wie vor allem die Rahmengeschichte den Standpunkt fixirt, den der Dichter dem Thema gegenüber einnimmt, das ist mit einer Kunst ausgeführt, welche die Bewunderung des Lesers herausfordert.

Die geistige Stellung Kellers seinen Objekten gegenüber ist in dieser dritten Periode seines dichterischen Schaffens im Vergleich mit seinen früheren Entwicklungsphasen eine wesentlich veränderte: verhielt er sich in der ersten Periode seinen Gestalten gegenüber ausschließlich subjektiv, ja identifizirte er sich vielfach mit denselben, stellte er sich in der zweiten Epoche, der des gefestigten Realismus, in ein objektives Verhältniß zu ihnen, so ist sein Standpunkt in dieser dritten mehrfach ein kritisch-ironischer. Er scheint hier seine früheren romantischen Neigungen und seine subjektive Befangenheit vielfach zu belächeln; er ist Mann geworden in jeder Linie, und so ist es durchaus ein philosophisches Gereiftsein, ein Beherrschen der realen Welt, ein Stehen über den Dingen, dem wir hier begegnen.

Diese Vorzüge bekundet in besonders hohem Grade das Hauptwerk der dritten Periode, „Martin Salander“, die

lokalste Dichtung Kellers. Wie den Ausgangspunkt seines epischen Schaffens ein Roman bildet, „Der grüne Heinrich", so ist es auch wieder ein Roman, der in mehr als einer Beziehung den Höhepunkt der gesammten bisherigen Produktion Kellers bezeichnet, eben „Martin Salander". Die Gegensätzlichkeit dieser beiden Werke springt in's Auge: macht dort die Entwicklung eines Einzellebens, und zwar die eines künstlerischen, den Mittelpunkt aus, so hier die eines ganzen Volkes, und zwar des Schweizervolkes. Was dort nur Beiwerk, ist hier Kern: das schweizerische Volksleben und die Geschichte des Schweizervolkes. „Martin Salander" ist in gewissem Sinne der Schweizerroman par excellence; denn alle Hauptgestalten des interessanten Werkes dürfen, unbeschadet ihrer scharf ausgeprägten individuellen Physiognomie, als Typen des helvetischen Volkes und seiner einzelnen Generationen gelten bis zurück zu den Zeiten des Sonderbundkrieges und darüber hinaus. Die Häufung kleinbürgerlichen und kaufmännischen Details, eine gewisse Bildungsphilisterei und eine aufdringliche Nüchternheit in den geschilderten Menschen — all dies erhält den Leser anfangs kühl und sympathielos, und er steht dem Alltagstreiben, das sich hier abspielt, interesselos gegenüber. Aber bald erkennt er, daß hinter diesen scheinbar banalen Vorgängen, hinter dieser Hausbackenheit und Beschränktheit eine Fülle großer und tiefer Lebenswahrheit sich verbirgt und daß all dies nothwendig war, um dem Roman seinen Untergrund zu schaffen. Der Held, Martin Salander, ein ehemaliger Volksschullehrer und späterer Kaufmann, in dem sich Nüchternheit und Phan-

tasie echt schweizerisch verschmelzen und der zweimal in der Fremde sein Glück erprobt, um zweimal als wohlhabender Mann heimzukehren, repräsentirt das Geschlecht aus den Tagen des Sonderbundkrieges, während sein Sohn Arnold die Jugend von heute vertritt. Der Roman, obwohl er das Kultur- und Lokalhistorische oft allzu sehr und auf Kosten des Dichterischen betont und dadurch dem Nichtschweizer in einzelnen Momenten geradezu unverständlich wird, excellirt in der äußerst geistvollen und — soweit mein Urtheil reicht — wahrheitsgetreuen Beleuchtung der gegenwärtigen schweizerischen Zustände, sowohl der gesellschaftlichen wie der politischen, der geistigen wie der moralischen, der industriellen wie der merkantilischen. Mit unbestechlicher Ueberzeugungstreue schildert uns Keller seine zeitgenössischen Landsleute in ihren guten wie in ihren schlimmen Eigenschaften; er bringt uns ihren echten und ihren falschen Patriotismus zur Anschauung, ihr biederes häusliches aber auch ihr verlottertes Wirthshausleben, die Vorzüge und Mängel der schweizerischen Verwaltung, des Gerichts- wie des Schulwesens, die überhand nehmende Hinneigung zum modernen Schwindlerthum und die Käuflichkeit der Beamten. Im allgemeinen huldigt er in der Beurtheilung der Uebelstände wie der Gefahren der Zeit einem unverhohlenen Pessimismus, während er die Zukunft der Schweiz, von der er das Beste hofft, durch die Brille des an ihm bekannten Optimismus betrachtet.

Nicht am wenigsten dürfte die glänzende realistische Gestaltungskraft Kellers, wie sie aus dem „Martin Salamander“ spricht, auf den Umstand zurückzuführen

zu sein, daß er das Leben im Staat und die Antheilnahme an den öffentlichen Geschäften seiner Heimat — Bethätigungsmomente, die er in seinen dichterischen Schöpfungen überall so hoch stellt — inzwischen auf sich selbst hatte wirken lassen: Keller war nämlich nach seiner Rückkehr aus Deutschland in den schweizerischen Staatsdienst getreten; er war in Zürich als erster Staatsschreiber des Kantons angestellt worden und hatte dann zwanzig Jahre hindurch treu seinem Amte gedient. Erst im Jahre 1876 war er in den Ruhestand getreten, um von da ab sich seiner litterarischen Thätigkeit eifriger zu widmen.

Blicken wir auf das Gesagte zurück, so stellt sich uns das Bild Kellers, des Erzählers, als ein bedeutsames und eigenartiges, ja in gewissem Sinne als ein imposantes dar, imposant besonders deßwegen, weil dieses Bild eine ununterbrochene, immer höher steigende Entwicklungslinie dem Großen und Vollendeten zu aufweist und weil es die Gegensätze und Schroffheiten, die anfänglich in ihm lebendig waren, harmonisch aufzulösen wußte. Keller ist ein ebenso tiefer Denker, wie er ein wahrer Dichter ist: ein philosophischer, ein ethischer Zug geht durch sein Wesen, aber er versteht es, sein Denken in künstlerischen Gebilden ohne jeden Rest der Abstraktion sinnenfällig aus sich herauszustellen. Er ist von ebenso inniger Liebe für Wahrheit und Mannhaftigkeit beseelt wie von glühendem Haß gegen Unwahrheit und Heuchelei; edle, schöne Menschlichkeit charakterisirt ihn vor allem; nichts aber ist ihm heiliger als ein treues Stehen zu den Fahnen der Frei-

heit, sei es im religiösen Bekenntniß oder im öffentlichen Leben, nichts ihm verächtlicher als geistige Unfreiheit, als Tyrannensinn und knechtisches Wesen: er kennt keine Unterwürfigkeit als die unter die Gesetze des Guten, Wahren und Schönen, keine Conzessionen gegenüber einer politischen oder socialen Partei, keine Rücksichten auf die Ansprüche des Publikums. Natur und Volk stehen im Centrum seiner Dichtung; in ihnen sucht er seinem Schaffen die Vorbilder; in ihnen lebt und athmet er als Mensch wie als Dichter.

Gottfried Keller, den Paul Heyse in seinem bekannten Sonett mit vollem Recht den „Shakespeare der Novelle" nennt, ist ein Dichter, auf den nicht nur sein engeres Vaterland, die Schweiz, stolz sein darf sondern auch sein weiteres, Deutschland.





Wilhelm Jordan.

In demselben Jahre, in welchem der ostpreußische Liberalismus durch die Proklamirung der „Vier Fragen" von Johann Jakoby vielleicht seine mannhafteste That vollbrachte, trat ein Dichter zuerst vor's Publikum, der seine tiefsten Anregungen von eben jenem Liberalismus empfangen —: im Jahre 1841 veröffentlichte Wilhelm Jordan aus Insterburg seine Gedichtsammlung „Ostdeutschland. Glocke und Kanone".

Es war die Blüthezeit des Althegelianismus in Preußen. Im kühlen Schatten des „absoluten Begriffs" reichten sich Staat und Kirche verständnißinnig die Hände; man hatte die Erbschaft des Kultusministeriums Altenstein voll und ganz angetreten: man gab bei Anstellungen in Verwaltung und Schule unter allen Geistern grundsätzlich denjenigen den Vorzug, welche die reguläre Hegelsche Disziplin genossen und somit die nöthige Garantie staatlicher und politischer Rechtgläubigkeit boten. Der philosophische Dogmatismus hatte mit dem kirchlichen einen an höchster Stelle „gnädigst" gewünschten und klüglich gepflegten Bund geschlossen; Wissen und Glauben

begegneten sich unter Vermittlung Hegels und seiner Schule auf dem Boden gegenseitiger diplomatischer Concessionen, und für orthodoxe wie conservative Gemüther, für Mucker und Pietisten, für Streber und höhere Pedelle schien das goldene Zeitalter in Deutschland angebrochen. Die Romantik lebte in Dichtung und Gesellschaft ihre besten Tage und hatte in Preußen in der Person Friedrich Wilhelm IV. soeben leibhaftig den Thron bestiegen — die Bewegung der Geister stagnirte in dem seichten Bette der zünftigen Weisheit von Berlin. Aber Stagnation erzeugt Eruption; Absolutismus erweckt Opposition.

Auch die Litteratur wurde eruptiv und oppositionell. In den Reihen dieser oppositionellen Litteratur der ersten vierziger Jahre steht mit seinen Erstlingswerken auch Wilhelm Jordan. In der politischen Opposition wurzelt sein Jugendleben wie sein frühestes Dichten; denn die revolutionären Ideen jener Tage befruchteten seine Muse und gaben seinem Schaffen zunächst die Richtung. Aber neben dem politischen ist ihm — echt ostpreußisch! — ein tief gedankenhafter Zug eigenthümlich, welcher den unentwegbaren und resoluten Königsberger Kritizismus und Radikalismus, die Ahnen- und Landsmannschaft der „reinen Vernunft", nirgends verleugnet. Waren Georg Herwegh, Robert Prutz, Ferdinand Freiligrath, Franz von Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben die rein lyrischen Verkündiger und Anwälte jener politischen Bewegung, die in den Ereignissen von 1848 ihren Höhepunkt erreichte, so war Jordan ihr lyrisch-philosophischer Sprecher und Dolmetscher.

Jordan steht als religionsphilosophischer Denker auf dem Wende- und Uebergangspunkte, wo der alte Glaube hart auf den neuen stößt. Er will — dies ist der Hauptgedanke seiner Dichtung — beide mit einander versöhnen. Er glaubt, echt pantheistisch, an ein göttliches Princip im All, das durch die Stufenfolge der Naturreiche hindurch sich zu immer höherer Entfaltung erhebt, um erst im Menschen sich selbst anzuschauen und zu begreifen; er glaubt, daß die natürliche und geschichtliche Weiterentwicklung dieses Göttlichen in uns das höchste und letzte Ziel unseres Erdendaseins und daß das Christenthum berufen ist, die Basis aller Culturarbeit und Culturentwicklung der Zukunft zu bilden — aber wohlverstanden: ein Christenthum, das zuvor seinen dogmatischen und symbolischen Inhalt ausgeschieden und sich zu reiner Sittenlehre um- und ausgeprägt. Jordan hat einen heißen Drang zu metaphysischer Spekulation und ein ernstes sittliches Pathos; er ist von einer tiefgründigen Idealität erfüllt, aber daneben geht ein unverkennbarer nüchterner Zug durch sein gesammtes Dichten, ein kritisches, zersetzendes Etwas, das eben das specifisch Ostpreußische in ihm ist.

Es ist klar, daß eine vorwiegend auf das Philosophische gerichtete Dichternatur, wie die Jordans, ihre Gegenstände eher verallgemeinern als verdichten muß. Der Geist haßt die Materie, der Gedanke die Gestalt; jener hat den Trieb, alles zu verflüchtigen, diese den Drang, alles zu festigen, und einzig und allein in der Kunst versöhnen sich die feindlichen Gegensätze. Im Schaffen Jordans bricht dieses versöhnende ästhetische

Princip nicht allzeit siegreich durch: der Dialektiker überwiegt in ihm nicht selten den Dichter, und so weiß er seine reichen Gaben nicht immer künstlerisch zu discipliniren und zu artikuliren. Das planvolle Gliedern ist nicht in erster Linie seine Sache, und die Erfindung gehört zu seinen schwächsten Gaben. Aber er ist doch nur in wenigen Fällen profus und confus. Der Gedanke bildet in seinen Dichtungen das feste Gerüst, um das sich das äußere Gefüge von Handlung und sachlichem Gehalt fest und methodisch rankt und schlingt; der Gedanke ist die innere Einheit und der bewegende Herzschlag in dem technisch oft losen Gewebe der Jordanschen Dichtungen.

Zu Insterburg am 8. Februar 1819 geboren und dort wie in Gumbinnen auf dem Gymnasium vorgebildet, war Jordan auf der Königsberger Universität (1838—42) ein eifriger Anhänger der Karl Rosenkranz'schen Bestrebungen gewesen, welche bekanntlich vor allem darauf gerichtet waren, die Hegelsche Philosophie an der Hand der fortgeschrittenen Wissenschaft zu berichtigen und auszubauen. Daneben hatten ihn die Naturwissenschaften kräftig angezogen. Nach weiteren Studien in Berlin (1842—43) und seiner Promotion zum Doctor philosophiae hatte er seinen Wohnsitz in Leipzig genommen und hier von den ersten Stufen seiner dichterischen Produktion aus neue Pläne genährt, kühnere Flüge vorbereitet. Auf diesen ersten Stufen der Produktion zeigt er sich uns in der bereits erwähnten Gedichtsammlung „Ostdeutschland. Glocke und Kanone" (1841) und den „Irdischen Phantasien" (1842) — Kundgebungen einer jugendlichen Dichterseele, die in Liedern und Dithyramben,

in politischen und philosophischen Begeisterungen kocht und überkocht und für das Programm des ostpreußischen Liberalismus wie für die idealen Forderungen eines Feuerbach, eines Strauß kräftig eintritt. Interessant ist der Gegensatz dieser frühesten Jordanschen Poesie zu den gleichzeitigen politischen Liedern Herweghs, Freiligraths und der Andern. In Herwegh und Genossen lodert es überall hell auf in wildem Freiheitsenthusiasmus; sie haben Schwungvolles und wahrhaft Begeisterndes geschaffen, aber mitunter — zumal bei Hoffmann von Fallersleben — kann man sich angesichts dieser zum Theil ziel- und gegenstandslosen patriotischen Allgemeinheiten einer ironischen Anwandlung doch kaum enthalten und möchte mit Heine ausrufen:

„Welch ein Zwitschern! Das sind Spatzen
Pfennigslichtchen in den Krallen;
Sie gebärden sich wie Jovis
Adler mit dem Donnerkeil.
— — — — — — — — — — — —
Welch ein Summen, welterschütternd!
Das sind ja des Völkerfrühlings
Kolossale Maienkäfer
Von Berserkerwuth ergriffen!“

In den Jordanschen Gedichten herrscht dagegen überall eine gemäßigtere Temperatur vor, und die logische Ueberlegenheit des philosophisch geschulten Kopfes legt sich dämpfend und kühlend über die in der Form mitunter schwerflüssige Lyrik des jungen ostpreußischen Freiheitsängers. Einzelnes in dieser Lyrik trägt schon den Stempel der Vollreife an der Stirn, und eigentlich Ueber-

schwängliches gehört in ihr zu den seltenen Ausnahmen. Beide Sammlungen faßte Jordan später, und zwar in dem Erscheinungsjahre von Freiligraths „Ça ira" — also 1846 —, wesentlich vermehrt, in dem umfangreichen Bande „Schaum" zusammen. Noch in demselben Jahre mußte er indessen Leipzig verlassen. Ein, wie man behauptete, die Obrigkeit verhöhnender Tischspruch wurde Veranlassung zu seiner Verhaftung und in der Folge zu seiner Ausweisung aus Sachsen. Er wandte sich nunmehr nach Bremen, wo er sich eine Stellung als Lehrer zu gründen verstand, die er aber schon 1848 aufgab, als von der Seine herüber die Feuer der Februarrevolution ihren ersten Schein warfen. Als Correspondent der „Bremer Zeitung" ging er nach Paris, um dann plötzlich in Berlin aufzutauchen — die Einleitungen zur Einberufung eines „Deutschen Parlaments" zogen ihn mächtig in die Heimat zurück. Hier — in Berlin — bekundete er zuerst sein großes rednerisches Talent als Mitglied des „Constitutionellen Klubs". Seine Wahl in's Parlament — für Freienwalde — war ein gerechter Tribut, gezollt seinem feurigen Eintreten für die Neugestaltung Deutschlands und seinen einnehmenden persönlichen Eigenschaften. In der Paulskirche gehörte er der äußersten Linken an, bis seine bekannte Rede gegen die Polen ihn von seinen Parteigenossen schied und eine zweite Philippika, diejenige über den Waffenstillstand von Malmö, ihn veranlaßte, eine eigene Partei in's Leben zu rufen. Zu den glänzendsten Momenten seines politischen Wirkens in Frankfurt zählt aber jene schwungvolle Grabrede auf seinen Freund, den ruchlos hin-

gemordeten Fürsten Lichnowsky, die damals in ganz Deutschland und darüber hinaus ein lautes Echo begeisterter Zustimmung fand.

Jordan gehörte dem Marineausschusse des Parlaments als jüngstes Mitglied an. Dies gab die Veranlassung zu seiner Wahl zum Sekretair des Ausschusses, und als man die Gründung und Erbauung einer deutschen Flotte beschloß, wurde er als Ministerialrath in die Marineabtheilung des Reichsministeriums für Handel berufen, um endlich nach der schmachvollen Versteigerung der Flotte durch Hannibal Fischer vom Bundestage pensionirt zu werden. Seitdem lebt er in Frankfurt am Main.

Sein politisches Glaubensbekenntniß aus der Zeit unmittelbar nach dem Revolutionsjahre 1848 hat Jordan in dem Mysterium „Demiurgos"*) (1852—54) niedergelegt, seiner charakteristischsten und individuellsten Schöpfung, welche seinem Namen zuerst Gewicht und Glanz erwarb.

Die Dichtung ist aus der brodelnden Tiefe jener vielfach bewegten Tage herausgeboren, aber den concreten Niederschlag der Zeit, der darin abgelagert ist, überwiegt bei weitem eine fast unübersehbare Fülle abstrakten Inhalts. Nicht oft ist wohl ein Dichter in verhältnißmäßig jugendlichem Alter in die Erörterung so schwieriger Fragen zeitgeschichtlicher und politischer, metaphysischer und kosmischer Natur eingetreten wie

*) Außer den bereits angeführten zwei, resp. drei Sammlungen lyrischer Gedichte erschienen vor dem „Demiurgos" noch die für Jordans Charakteristik belanglosen „Lithauischen Volkslieder und Sagen" (1843) und die „Geschichte der Insel Hayti" (1844).

Jordan in seinem „Demiurgos“. Das Gedicht ist eine großangelegte, nicht weniger als drei Bände umfassende Theodicee, wohl das umfangreichste Lehrgedicht unserer gesammten Litteratur. Im Geiste der persischen Geheimlehre bringt der „Demiurgos“ den eudämonistischen Grundgedanken der Einheit von Gut und Böse in dem losen Gefüge einer als Nebensache betrachteten Handlung zum Austrag: er faßt die Begriffe „gut“ und „böse“ als naturnothwendige Eigenschaften eines und desselben Seins. Das Gute an und für sich ist kampf- und bewegungslose Ruhe, ist das Nichts und die wesenlose Oede; durch die Gegenwirkung des feindlichen Bösen allein entsteht Bewegung, entsteht Leben, entsteht die bunte Vielheit des Daseins. Hellenische, christliche, Goethesche, Hegelsche Elemente spielen hinein, indem namentlich der „Prometheus“ (des Aeschylos), Hiob und „Faust“ in glänzenden Nachdichtungen in das merkwürdige Poem gewoben werden. Außerdem werden alle Wissenschaften, voran die Physik, die Astronomie und Gäologie zur Lösung des Grundproblems herangezogen, wobei der Dichter bald ironisch, bald pathetisch, hier angreifend, dort bloß vertheidigend verfährt. Und damit noch nicht genug, finden wir sarkastische Illustrationen aus dem Leben der Zeit, theils in derbem Holzschnitt-, theils im Lapidarstyl, überall in den Text gestreuet und die Parodirung des Frankfurter Parlaments vielfach als Vorwand benutzt für die Mittheilung von Bruchstücken aus dem politischen Leben des Dichters selbst, wie für Darlegungen freiheitlicher und patriotischer Art — Abschweifungen, bei denen die Klage über die

gescheiterten Bestrebungen der Revolution von 1848 Hand in Hand geht mit sanguinischen Hoffnungen, welche, wie der Dichter meinte, schon die nächst kommenden Jahre ihrer Verwirklichung nahe bringen sollten. Daneben endlich werden uns allgemeine Fernsichten in das Geistesleben der Zeit erschlossen — eine divinatorische Höhe aber erklimmt die Dichtung in den Momenten, wo sie Jordans naturwissenschaftliche Weltanschauung poetisch darlegt und den furchtbaren Krieg Aller gegen Alle in der Natur als eine nothwendige Voraussetzung des im Weltzweck begründeten Vervollkommnungsprozesses aller Wesen hinstellt. Der Dichter ahnt hier die Darwinsche Lehre gewissermassen voraus und leiht ihr in seinen schwunghaften, sich stets auf dem Niveau der modernen Wissenschaft bewegenden Naturschilderungen einen oft großartigen Ausdruck.

Es leuchtet nach dem Gesagten ein, daß die geistige Ueberfrachtung des „Demiurgos" einen eigentlich künstlerischen Genuß an der Dichtung nicht aufkommen läßt; der Denker Jordan erdrückt in ihr den Dichter Jordan; das Geistige dringt nicht in allen Theilen gleichmäßig zum Schönen, der Inhalt nicht überall zur harmonischen Verschmelzung mit der Form durch. Dazu kommt — wie könnte es bei solch einem Vielerlei anders sein? — daß ein augenfälliger Mangel an einheitlichem, sachlichem Inhalt, eine gewisse Dürftigkeit in der Erfindung und Durchführung von Handlung und Gestalten überall fühlbar wird. Es gehört eben zum Wesen der Gedankendichtung — und eine solche ist der „Demiurgos" durch und durch —, daß die Action wie die Charaktere, wenn

sie solche in ihren Rahmen hineinzieht, sich unter ihrer Hand zu bloßen Trägern bestimmter Begriffe verflüchtigen. Der Begriff als solcher ist aber immer undichterisch; ihn in's Conkrete umsetzen — das einzig heißt ja künstlerisch gestalten. Der „Demiurgos" läßt diese künstlerische Gestaltung allzu sehr vermissen; er steckt tief im Abstrakten, ja, an vielen Stellen sogar absolut im Symbolisch-Dunklen. Heute, wo seit seiner Entstehung mehr als dreißig Jahre des Fortschritts in Wissenschaft und Spekulation, im politischen und gesellschaftlichen Leben in's Land gegangen und die großen Fragen des Geistes und des Kosmos andere, unsere Stellung zu ihnen wesentlich verschoben worden — heute kann man den „Demiurgos" kaum noch ohne Commentar lesen.

Aber wie abstrakt und ihrem Inhalte nach zusammengewürfelt die Dichtung als Ganzes auch gemahnen mag, so conkret gesättigt, so farbig und plastisch muthet sie oft in ihren einzelnen Theilen an. Die Sprache des „Demiurgos" zumal hat einen eigenthümlichen Reiz: in dem bunten Wechsel dieser Trochäen und Jamben, dieser Daktylen und Anapäste, dieser abend- und morgenländischen Strophen und Reimverkettungen ist Frische und Herbigkeit, Weichheit und Energie zugleich. Scharf zugespitzte Epigramme nehmen sich apart aus neben breiter ausgeführten Reflexionen, und neue Wendungen fallen überall anregend in's Ohr. Und doch! Gerade hierin liegt wiederum eine große Schwäche der Dichtung. Wie dem Inhalte, so ist sie auch der Form nach zerfahren und uneinheitlich. Die vorwiegend dramatische Einkleidung scheint nur da zu sein, um hier episch auszuwachsen,

dort lyrisch zu zerfließen; denn mit wahrhaft revolutionärer Verachtung des Hergebrachten setzt sich der „Demiurgos" über die Grenzen zwischen Dramatik, Epik und Lyrik selbstherrlich hinweg. „Ego magister sum et super grammaticam."

Künstlerisch angesehen, ist die Dichtung somit eine recht unerquickliche und ungenießbare Mischung von allen möglichen Dingen und einigen unmöglichen, und nur ihre schönen und oft so bedeutenden Einzelheiten können, wie schon angedeutet, mit ihrer Unform als Ganzes einigermaßen versöhnen. Wer den Muth und die Geduld hat, schäle den Grundgedanken des „Demiurgos" aus diesem chaotischen Inhalte, dieser musivischen Form heraus! Und worin besteht dieser Grundgedanke? Ich habe schon gesagt: die Dichtung ist eine moderne Theodicee —: das Böse im Einzelnen ist nothwendig, damit das Gute im Ganzen gedeihe; das Unglück fällt in seinen letzten Consequenzen stets zum Glücke aus — so in der Politik wie in der Geschichte überhaupt, so im persönlichen Sein wie im großen Völkerleben! Wer diese optimistische Weltanschauung theilt, der wird sich an dem freilich vielfach verkapselten philosophischen Kerne der seltsamen Dichtung gewiß erbauen.

Nach dem Erscheinen des „Demiurgos" tritt Jordan in eine vorwiegend dramatische Schaffensperiode, die den Zeitraum von 1854—1865 umfaßt. In diese Epoche fallen die dramatischen Dichtungen „Die Liebesleugner" (1856), „Die Witwe des Agis" (1858) und „Durch's Ohr" (1865) sowie endlich die Uebersetzungen des „Sophokles" (1862).

Den politischen und freiheitlichen Gedanken läßt Jordan in diesen dramatischen Dichtungen beinahe völlig fallen. Der philosophische verleugnet sich dagegen auch hier nicht. In den beiden Lustspielen „Die Liebesleugner" und „Durch's Ohr" kleidet sich der metaphysische Lyriker in das Gewand des graziösen Humoristen, aber die Denkerfalte blickt mitunter störend durch die duftige Maske: das Gedankenhafte überwuchert hier und da die Action. Erfindung und Handlung sind auch hier, wie im „Demiurgos", auf ein geringes Maaß beschränkt, und der frische Conversationston, der feine pointenreiche Dialog muß uns für das geringe dramatische Leben und den Mangel an tieferen psychologischen Entwicklungen schadlos halten. „Die Liebesleugner", die, wie es im Prolog heißt, „nicht viel Pikantes, was wild erregt und eisig kühlt", bringen wollen, sondern nur das, was „Jeder selbst im Herzen fühlt", klingen in ihrer äußerst sinnigen Fabel wie in dem Schmelz ihrer Sprache vielfach an Moretos „Donna Diana" an und haben etwas mehr stoffliches Gewicht als „Durch's Ohr". Dieses letztere bestrebt sich, mit strenger Concentration auf den Grundgedanken darzuthun, wie das Ohr eine viel feinere und unmittelbarere Sinnesbrücke von Seele zu Seele sei als das Auge — ein psychologisches Axiom, das der Dichter an dem Beispiele zweier Paare zu veranschaulichen sucht, ohne uns vollständig überzeugen zu können.

Beide lyrischen Lustspiele bedienen sich mit großem Geschick des gereimten Verses und erheben sich dadurch vornehm über das gemeine Leben hinaus in eine ideale Sphäre. Unter Anlehnung an das romanische

Lustspiel und die Dramatik unserer romantischen Periode hat Jordan diesen kühnen Bruch mit den Gewohnheiten des heutigen Bühnendialogs nicht ohne Glück und Geschmack gewagt. Er hat damit den Beweis geliefert, daß das leicht geschürzte Lustspiel, sofern es weder eine bestimmte reale Tendenz verfolgt noch den Nachdruck auf eine bewegte Handlung legt, sofern es sich vielmehr die Aufgabe stellt, eine anmuthige psychologische Idee in heiteren Formen auszuprägen — er hat den Beweis geliefert, daß ein solches Lustspiel gerade in Vers und Reim einen wesentlichen Hebel zur Erhöhung seiner Wirkung findet. Die Thatsache, daß „Die Liebesleugner“ und „Durch's Ohr“ sich einen dauernden Platz auf unsern Bühnen bisher nicht haben erringen können und daß man besonders den gereimten Vers derselben dafür verantwortlich macht, spricht wahrhaftig nicht gegen den künstlerischen Werth dieser Jordanschen Neuerung sondern erhärtet nur die alte Wahrheit, daß es bei uns in Deutschland den Bühnenleitungen wie dem Theaterpublikum noch immer an feinerem Verständniß für den Reiz der schönen Form mangelt.

Aehnliche Vorzüge in Gehalt und Gestalt wie diese beiden früheren bekunden Jordans Lustspiele aus der jüngsten Zeit: „Graf und Grobschmied“ (1881), „Sein Zwillingsbruder“ (1883) und „Tausch enttäuscht“ (1884), wenngleich sie jene an Feinheit des Gedankens und der künstlerischen Prägung nicht ganz erreichen.

Mit seinem Trauerspiel „Die Witwe des Agis“, welches 1858 den zweiten vom König von Bayern ausgesetzten Preis erhielt, betritt Jordan zuerst das Gebiet

des höheren Dramas; denn die voransgegangenen Schauspiele „Graf Dronte" und „Der falsche Fürst" sind nur belanglose Studien, und zwar längst vergessene — mit Recht vergessene! Anders „Die Witwe des Agis"! Hier sind die Conflikte großartig; hier ist die Grundidee menschlich schön; hier haben die Charaktere Schärfe und Wahrheit; hier ist die Handlung im ganzen consequent durchgeführt, und nur gegen den antiken Stoff, der dem modernen Bewußtsein fern liegt, müssen principielle Einwendungen erhoben werden. Es ist wahr, diese zwischen Pflicht und Neigung, zwischen die Mahnung zur Rache ihres ermordeten Gatten und die Liebe zu Kleomenes gestellte Königin, zu jenem Kleomenes, der ein Sohn des Mörders ist — es ist wahr, diese Königin Kalliste erweckt unsere volle Theilnahme. Es ist ferner wahr, die Umsicht, mit der sich die Handlung einleitet, die Energie, mit der sie fortschreitet, die Erhebung, in die sie ausklingt, diese technische Vollendung in der Führung der Handlung erweckt unsere volle Sympathie — all das ist wahr, aber — was soll uns dieser antike Stoff? Man soll trotz Shakespeare und anderer Größen der Weltlitteratur dergleichen antiquarische Stoffe heute nicht mehr behandeln. Es ist ein künstliches Sichverkleiden in historisches Kostüm, ein Anempfinden des Alterthums, das von einer wahrhaft modernen Poesie, die aus dem Geiste der Zeit herausgewachsen, weit abliegt.

Der Forderung des Modernen wird das zweite Trauerspiel Jordans gerecht, der fünfzehn Jahre später erschienene „Arthur Arden" (1873) — aber dieses dem

gefeierten Charakterdarsteller Friedrich Haase gewidmete Stück steckt ganz im Krassen und Fratzenhaften. In seinem Mittelpunkte steht die Carikatur eines Helden; denn dieser Arden ist ein Beelzebub in Glacéehandschuhen und Cylinder, der den Teufel noch überteufelt und vom Menschen nur den Namen hat — eine Geburt aus Groll und Grille, die mit dem ästhetischen Maaßstabe kaum gemessen werden kann. So ging der „Arthur Arden" denn auch spurlos an Theater- und Lesepublikum vorüber.

Einen großen Erfolg errang Jordan dagegen mit dem nationalen Doppelepos „Die Nibelungen" (1868 bis 1874), einen Erfolg freilich, gegen den ich wiederum, wie bei der „Witwe des Agis", das moderne Bewußtsein in's Feld führen muß; denn dieses Bewußtsein, von dem Jordan im „Demiurgos" und in seiner bisher erwähnten Lyrik ganz beseelt ist, dem er in der „Witwe des Agis" ungetreu wurde und das in „Arthur Arden" nur in verzerrter Gestalt zum Austrag kommt — das moderne Bewußtsein weiß nichts von altrömischen und nichts von altgermanischen Stoffen, von Dichtungen, die ihre Gegenstände aus dem Schutt und Getrümmer längst verschollener Geschichtsperioden mühsam herausgraben, und mag es auch Schutt und Getrümmer unserer eigenen Sage und Geschichte sein; dem modernen Bewußtsein erscheint der Dichter nicht als ein gelehrter Nekromant, der die Geister der Vergangenheit künstlich heraufbeschwört, sondern als ein begeisterter Sprecher der Gegenwart, der kein heiligeres Geschäft kennt, als der Zeit Geheimstes zu verkünden. Was ist uns Modernen die

Edda und die Volsungasage, aus der Jordan seine Nibelungen schöpft? Wodan steht uns nicht näher als Jupiter oder Wischnu, und die Recken und Riesen, die Sänger und Seher der Vorzeit imponiren uns weit weniger als die Helden unserer Schlachtfelder und die Märtyrer der modernen Ueberzeugung. Gottlob, wir sind ein völlig unmythologisches Geschlecht — das Volksepos der Gegenwart, wie die moderne Poesie überhaupt, kann sich einzig und allein auf der granitenen Basis der zeitgenössischen Kultur aufbauen — hier und nirgends anders!

Diese moderne Forderung verkennt Jordan ganz, indem er zu einem Stoffe wie die „Nibelungen" greift, und geradezu wehmüthig berührt es, den hochbedeutenden Dichter nach seinem eigenen Bekenntniß zwanzig Jahre seines Lebens an das Studium des einschlägigen Sagenstoffes und die Neugestaltung unseres Nationalepos setzen zu sehen. Welche Verschwendung einer edlen Kraft an einen längst abgestorbenen Stoff! Wie viel des Schönen vielleicht, mit dem die Jordansche Muse uns hätte beschenken können, blieb um dieses einen Fehlsgriffs willen ungeboren!

Freilich: man könnte die „Nibelungen", wenn man sie vom rein künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, — ich lasse diesen Standpunkt aber durchaus nicht gelten — eine dichterische Großthat nennen — und man hat es mehr als einmal gethan. In diesem beschränkten Sinne sind sie in der That eine solche; sie sind in ihrem künstlerischen Bau, in Charakteristik, Gruppirung, in diesem Großen wie in allem Kleinen und Kleinsten der dichte-

rischen Arbeit ein Meisterstück. Die künstlerische Formung ist die größte Seite des Gedichts. Die Architektonik ist eine, ich darf wohl sagen, vollendete. Styl und Compositionslinie haben ein streng episches Gepräge und jene markante Herbigkeit, die der rauhe Stoff erheischt. Diesen „Nibelungen" lächelte die unerhörte Gunst des Schicksals, daß sie, was den vom Dichter fertig vorgefundenen urgermanischen Stoff betrifft, eine Zeit unmittelbaren Empfindens zur Mutter aber in dem nachdichtenden Poeten den kunstbegabten Sohn einer geistbewußten Menschheitsepoche zum Erzieher und Zuchtmeister hatten, so daß Natur und Cultur in ihnen einen seltenen Bund schließen.

Diese Dichtung Jordans bildet somit in mehr als einer Beziehung einen schroffen Gegensatz zum „Demiurgos". Dort ein archaistischer Inhalt, der mit dem Geiste der Gegenwart nichts gemein hat — aber in einem künstlerisch vollendeten Gefäße; hier umgekehrt die ganze Zeitepoche, die politische, die geistige, die soziale, als Gegenstand — aber in einer Form, die keine ist. Dort, wie wir sehen werden, die Einkleidung in das kalte strenge Gewand der Alliteration, hier in die bunte Hülle wechselnder Rhythmen und einschmeichelnder Reimklänge. Dort das Ueberwiegen der Handlung, hier das Vorherrschen der Reflexion.

Die Jordansche „Nibelungen"-Epopöe zerfällt in zwei in sich abgeschlossene Heldengedichte, in die „Sigfridsage" (2 Theile, 1868) und „Hildebrandts Heimkehr" (2 Theile, 1874), welche, obwohl unabhängig von einander, eine innere Einheit bilden. Die Quellen der

Dichtung fließen, wie bereits erwähnt, in der älteren Edda und dem bekannten Prosaauszuge aus dieser, der Volsungasage; aber auch die jüngere Edda ist mehrfach benutzt worden, und andere Fundorte treten hinzu. Jordan wandte sich bewußt und grundsätzlich zu den frühesten, uns erhalten gebliebenen Ueberlieferungen des Stoffes zurück und übersprang absichtlich das „Nibelungenlied", da er in diesem eine Verwässerung aus der Ritterzeit, eine höfische Verfeinerung der volksthümlichen, im alten Germanenthum wurzelnden Urquellen erblickte. Gerade das Derbe und Vollwüchsige war es wohl, das ihn anzog, und man muß ihm zugestehen: es ist ihm in manchen Partien gelungen, die ungezügelte Elementarkraft des alten Teutonenthums in eine menschlich höhere Sphäre zu erheben, den Stoff zu durchgeistigen, zu adeln und, wie bereits betont, künstlerisch zu formen. Es ist für einen Dichter, wie Jordan, in dem das Jahrhundert wach ist, wahrlich eine schwere Aufgabe, eine kaum durchführbare, ganz unnatürliche, in diesem poetischen Eiertanze nirgends mit der Fußspitze anzustoßen, weder hier einen Anachronismus des Gefühls zu begehen — denn die stahlharte altdeutsche Epik verbietet jede lyrisch weiche Umwandlung — noch dort ein uncontrolirtes modernes Bewußtwerden zu verrathen — denn das akademisch geordnete altgermanische Kostüm darf sich bei diesem Eiertanze ja nirgends verschieben; es könnte sonst ein ganz unheidnisches Bein, eine christliche Schulter irgendwo vorlaut sichtbar werden, und das wäre ein Capitalverbrechen gegen die strikte archivarische Epik.

Jordan hat sich seiner schwierigen Aufgabe mit

vieler künstlerischer Einsicht entledigt. Das quando magnus dormitat Homerus empfindet der Leser nur ein paarmal, z. B. dann, wenn das Klappern der allzu ausgiebig arbeitenden Göttermaschinerie gar zu sehr stört oder wenn das Hineingeheimnissen Darwinscher Anschauungen in die urzeitliche Handlung — sonderbare Grille des Dichters! — uns befremdet. Daneben aber finden wir Stellen von großer Schönheit, von Gluth der Leidenschaft, von Duft der Stimmung, von Schwung der Phantasie. Zu diesen rechne ich in der „Sigfriedsage": die erste Begegnung Sigfrieds mit Brunhild, Sigfrieds letzten Ritt, seinen Abschied von dem Sohne Brunhilds, seine Brautwerbung um Kriemhild, Sigfrieds Tod und ganz besonders die letzte Begegnung der beiden Königinnen und Brunhilds Tod, in „Hildebrands Heimkehr" aber: die Belagerung Drontheims und die Errettung des Königssohnes, Hagens Nachtwache und den Kampf zwischen Hildebrant und Hadubrant.

Die Form der Jordanschen „Nibelungen" ist im Anschluß an das „Hildebrandslied" und den „Heliand" die des freien altdeutschen Verses und, wie bereits angedeutet, der Alliteration. Jordan erklärt den Reim dem Epos für unangemessen, besonders dem altdeutschen, und begründet dies in erster Linie damit, daß der Reimklang stets eine Strophe voraussetze, sei es auch nur eine von zwei Zeilen, daß jede Strophenbildung aber den ungezwungenen Gang hemme, der eine Lebensbedingung des epischen Verses sei. Er ist ferner der Ansicht, daß die Plastik des Ausdrucks, die er mit Recht für ein unerläßliches Erforderniß des Epos hält, nur

durch die Alliteration, nicht aber durch den Reim erreichbar sei. Diese Auffassung hat gewiß viel für sich, aber so allgemein und als Gesetz für die epische Technik hingestellt, schießt sie meines Erachtens weit über's Ziel hinaus. Für die Neubelebung altdeutscher Heldenstoffe, wenn man deren Berechtigung überhaupt gelten läßt, ist die Alliteration ohne Zweifel eine überaus geeignete Form. Gewiß! Denn sie hat das Herbe und Barsche, das Elementare und Wuchtige der Zeit des Reckenthums und ist, ganz wie jene, mehr stoffig als geistig. Aber eine absolute und ausschließliche Form für das Epos der Gegenwart und Zukunft kann die Alliteration, denke ich, schon deßhalb niemals bilden, weil ihr sowohl der Schmelz und Duft der Empfindung wie der feine Hauch des Geistes fehlt, welcher ein charakteristisches Correlat der modernen Kultur ist und gerade im Reim seinen vollen Ausdruck findet.

Dieser Einwand schließt nicht aus, daß die Alliteration in beschränkter, ja sogar in systematischer Anwendung unserer poetischen Sprache zu hohem Schmucke gereicht. Jordan hat sie in seinem Epos mit künstlerischer Bravour in's Feld geführt. Er handhabt sie mit großem Feingefühl und erzielt damit an vielen Stellen eine überraschend schöne Wirkung. Unschön wird sein Vers nur da, wo der Dichter, wie dies einige Male vorkommt, eine Ueberzahl tonloser oder halbbetonter Silben in die Senkung stellt.

Die große Verbreitung und Anerkennung, welche „Die Nibelungen" gefunden, ist eine einigermaßen künstliche; sie ist zu einem großen Theile auf das persönliche

Eintreten Jordans für sein Epos zurückzuführen. Ausgerüstet mit einem herrlichen Baßorgan und fein geschult in der Kunst des Vortrags, hat er jahrelang in allen größeren Städten Deutschlands seine Dichtung durch Recitationen aus dem Gedächtniß — 48 Gesänge von zusammen etwa 33,500 Versen! — zu Gehör gebracht und so den Lorbeeren des Dichters die des Rhapsoden hinzugefügt, ein Wanderapostelthum pro domo, das er 1871 durch eine Reise über den Ocean sogar auf Amerika ausgedehnt.

So wurde das Epos ein fest stehendes Ereigniß der Saisons und dadurch eine Art Modeliebhaberei der sogenannten gebildeten Klassen. Aber damit ist nicht viel erreicht; denn trotz der hingebenden persönlichen Propaganda, welche der Dichter seinem Werke gewidmet, wird dieses auf ein dauerndes Leben im Gedächtnisse der Nation kaum rechnen dürfen. Es ist und bleibt ein archaistisches Erzeugniß. Was nicht aus der Zeit geboren, ist auch nicht für die Zeit geboren, geschweige denn für die Ewigkeit.

Die dritte große Hervorbringung Jordans neben dem „Demiurgos" und den „Nibelungen" ist der zeitgeschichtliche Roman „Die Sebalds" (2 Bd. 1886). Mit ihm wirft der Dichter beides, den Talar des philosophischen Lyrikers wie das heldische Gewaffen des altgermanischen Skalden, ab und zieht — gottlob! — die zeitgemäß zugeschnittenen Kleider des modernen Erzählers an. „Die Sebalds" sind zweifellos diejenige Dichtung Jordans, in welcher der Geist des Jahrhunderts am vollsten und ungetrübtesten zum Ausdruck kommt,

und sie werden sicherlich noch dauern, wenn man über dem „Demiurgos" und den „Nibelungen" längst zur Tagesordnung übergegangen ist.

Der Roman versetzt uns mitten hinein in das Leben unserer Tage. Aber es handelt sich in ihm nicht sowohl um die Schilderung äußerlicher romanhafter Vorgänge und die Gestaltung eigenartiger Charaktere wie vielmehr um die überzeugungstreue Darlegung der unsere Tage bewegenden Ideen und ihre konkrete Fassung in ein festumrissenes Zeitbild. Die epische Form wie die epische Fabel dieser zweibändigen Prosadichtung, beides ist gegenüber der Gedankenfracht, welche die Dichtung trägt, nicht viel mehr als bloße Nebensache. Es ist augenscheinlich: worauf es dem Dichter hier in erster Linie ankommt, das ist nicht die bunte Mosaik einer vielfach verschlungenen Handlung, die von Menschen und Schickungen eindrucksvoll bewegt wird, es ist vielmehr der religions- und naturphilosophische Inhalt, dem jene Handlung nur als Gewand, gewissermaßen als Vorwand, dient. Um es kurz zu sagen: Jordans Roman ist die in epischer Form niedergelegte Verkündigung und Verherrlichung jener auf den Darwinismus basirten neuen Weltanschauung, die den ethischen Gehalt des Christenthums mit einem fortgeschrittenen wissenschaftlichen Denken zu verschmelzen strebt. Wir begegnen hier also einer Tendenz, die bei Jordan fast überall vorwaltet. Der Dichter tritt für die natürliche Kosmogonie wie für die Religion der Vernunft und des Gemüths ein und eröffnet uns welt- und zeitüberblickende Fernsichten in die gegenwärtigen und zukünftigen Entwicklungsstadien

einer neuen sittlich-religiösen Auffassung des Lebens und der Dinge. In dieser Tendenz liegt der Kern der Dichtung.

Um solchen Kern aber einem größerem Publikum schmackhaft zu machen, spart der Verfasser kein Mittel dichterischer Erfindung (im ganzen bekanntlich seine schwache Seite!) und pikanter Darstellung. Er verschmäht weder die Puderschachteln und Schminktöpfe der Sensation noch die kleinen Kniffe und Pfiffe der landläufigen Spannung. Die Handlung ist eine bunt bewegte; die Fäden werden mit raffinirter Kunst verschlungen und gelöst, und bei diesem Verschlingen und Lösen fehlt es nicht an feinen und derben, an großen und kleinen Effekten: da haben wir Rettungen aus Todesnöthen, aus der Tiefe einer Gletscherspalte wie aus dem Chaos eines Schiffbruchs; da haben wir Dokumentendiebstahl und Kinderraub; da haben wir Intriguen und Kabalen, Fälschungen und Ueberraschungen, kurz alle Reizmittel zur Erhöhung des Leseappetits. Aber diese Reizmittel werden stets mit Maaß angewandt und immer geadelt.

Die Handlung ist in kurzen Zügen diese: Ulrich Sebald, Hauptpastor an der lutherischen Sebalduskirche in Odenburg, einer der beiden Helden des Romans, ist ein Abkömmling der reichbegüterten gräflichen Familie Sebald, welche sich zur Zeit der Reformation in zwei Linien spaltete, indem beim Uebertritt des Freiherrn Dietleib Sebald zum Protestantismus dieser der erste lutherische Prediger in Odenburg wurde und seine Erbgüter seinem ebenfalls lutherisch gewordenen jüngeren Bruder Ludolf verschrieb, seinem eigenen Geschlecht aber

die Erblichkeit des Pastorates an der Sebalduskirche vorbehielt. Die Descendenz Ludolfs war später zum alten Glauben zurückgetreten, hatte sich aber im Besitz der Familiengüter erhalten, und zwar im Widerspruch mit Dietleibs Verfügung, daß ein Glaubenswechsel der jüngeren Linie den Rückfall jener Güter an den ältern Zweig der Sebalds zur Folge haben sollte. Zwist und Hader hatte lange Jahrzehnte hindurch zwischen beiden Familienzweigen geherrscht, und die Sebalds des Romans zeigen uns eine völlige Entfremdung dieser beiden Zweige. Neben dem Oberpastor Ulrich steht als zweiter Held der Jordanschen Dichtung dessen Bruder Arnulf, ein in Nordamerika lebender Naturforscher. Diese Brüder vertreten die ältere Linie der Familie, während die jüngere ihren Hauptrepräsentanten in dem Grafen Udo und seiner Tochter Hildegard findet. Die Wiedervereinigung dieser beiden Zweige durch die Stadien einer wechselvollen Handlung darzustellen, das ist der Vorwurf des Romans. Höchst bedeutsam ist die Art, wie diese Aufgabe gelöst wird: Ulrich, der philosophisch denkende, aufgeklärte protestantische Theologe auf der einen Seite, Arnulf, der darwinistische Naturforscher auf der andern und Beide im Einklang mit einander, zwischen ihnen aber, in Liebe herüber und hinüber verstrickt, die katholische „Stammcousine" Hildegard, auf welche Beide mit ihren religiösen Anschauungen erziehend, klärend und befreiend einwirken, endlich als dritter Faktor das jüdische Element, die schöne Cäcilie Mendez und — etwas ferner vom Centrum der Handlung — deren Vater, der Banquier — das sind die Gestalten, welche die Idee der

Handlung tragen. Diese Handlung wird ethisch durch die Errichtung des „Neuen Erdenhauses für das Menschenglück" gekrönt, äußerlich aber durch einen doppelten Ehebund abgeschlossen: der Protestant Ulrich und die getaufte Jüdin Cäcilie werden ein Paar; ebenso der Protestant Arnulf und die Katholikin Hildegard, durch welche letztere Ehe die beiden Linien der Sebalds dauernd vereinigt werden. Als ideales Facit ergiebt sich somit aus dem Roman einerseits die Durchbrechung aller Schranken zwischen den verschiedenen Confessionen wie den gesellschaftlichen Rangklassen, andererseits die Versöhnung des christlichen Glaubens mit der modernen Weltanschauung, wie sie in Ulrich und Arnulf ihre Vertreter findet.

Ich habe bereits betont, daß die Handlung des Romans nicht viel mehr ist als ein Vorwand für den poetischen Vortrag der philosophischen und religiösen Gewissens- und Herzensangelegenheiten des Dichters, und dies erklärt sowohl die glänzenden Vorzüge wie die unvermeidlichen Schwächen der „Sebalds": diese Jordansche Dichtung ist ein Werk von imposanter Großartigkeit der geistigen Höhen und Tiefen, welche sie erklimmt und in welche sie hinabsteigt; sie ist die Kundgebung eines Idealisten von edelstem Gepräge und zugleich das Gefäß für eine reiche Fülle des Wissens wie des Anschauens auf den verschiedensten Gebieten. Aber leistet sie in der Sphäre des Reingeistigen Großes und Größtes, so kann sie — vielleicht eben deßhalb — als Kunstwerk eine gleiche Höhe der Vollendung nicht erreichen: ganz ähnlich wie im „Demiurgos", beeinträchtigt

die Abstraktion hier vielfach die konkrete Gestaltung; das Philosophische schwächt das Epische ab; das Gedankliche erdrückt hie und da das Dichterische. So kommt es, daß bei aller geistigen Bedeutung und poetischen Schönheit der „Sebalds" die geschilderten Situationen und das Lokal sich nicht immer zu sinnenfälliger Plastik, die uns vorgeführten Charaktere sich nicht durchgängig zu scharf umrissenen Individualitäten ausprägen, — nicht durchgängig; denn in ihren Einzelheiten läßt die Lokalzeichnung, die augenscheinlich auf die alte Mainstadt Frankfurt hinweist, es an lebensvoller Anschaulichkeit und Treue durchaus nicht fehlen, und die Charaktere — namentlich die satirisch gehaltenen — nehmen sich in diesen und jenen Zügen wie Portraits aus. Die Innerlichkeit ist überwiegend. Aber dieses Ueberwiegen der Innerlichkeit auf Kosten der Gestaltung nach außen hin, dem wir bei Jordan schon wiederholt begegneten, kann bei der durchaus auf den Gedanken gerichteten Eigenart des Dichters des „Demiurgos" kaum überraschen, noch weniger befremden. Die originelle geistige Persönlichkeit Jordans darf nicht nach den Gesetzen der marktläufigen Poetik gemessen werden. Und so meine ich: möge man gegen die „Sebalds" einwenden, was man will, so viel steht fest: sie sind und bleiben eine hochbedeutende litterarische Leistung, meines Ermessens die bedeutendste dieses Dichters überhaupt. Nicht einseitig ästhetisch betrachtet wollen „Die Sebalds" werden, also als bloßes Dichtwerk, nein, sie wollen geistig gewogen werden; man muß sie ansehen als Spiegelbild der wissenschaftlichen und ethischen Strömungen und Strebungen unserer Tage wie als Wegweiser

für die ideellen und culturellen Pfadfindungen der Zukunft, und in dieser Auffassung kommt ihnen die Rangstufe eines epochemachenden Werkes zu; sie sind in jenem großen Tropfenfall der zeitgenössischen litterarischen Produktion, der den Fels unserer socialen und politischen Vorurtheile aushöhlt, ein Tropfen mehr — und zwar ein kräftig fallender.

Neben und zwischen diesen drei Hauptwerken Jordans, dem „Demiurgos", den „Nibelungen" und den „Sebalds", steht im Schaffen des Poeten außer den bereits gewürdigten dramatischen Dichtungen eine Reihe von Erzeugnissen, die ihrem Wesen nach in lyrische und ästhetische Arbeiten, in Uebersetzungswerke und ein religionsphilosophisches Buch zerfallen; sie nehmen, wie die Dramen, in dem dichterischen Inventar Jordans nur eine zweite Stelle hinter jenen drei großen Schöpfungen ein, dürfen aber in einer Darlegung seines geistigen Wirkens nicht unerwähnt bleiben.

Das lyrische Repertoire Jordans, das sich durch die schon erwähnten Sammlungen „Ostdeutschland. Glocke und Kanone" und „Irdische Phantasien" (vereinigt in „Schaum") einleitete, vervollständigte sich später durch „Strophen und Stäbe" (1871) sowie „Andachten" (1877). In „Strophen und Stäbe" bietet uns der Dichter eine bedeutsame Zusammenstellung von Zeit- und Reflexionsgedichten in Reimstrophen und alliterirender Form, von liederartigen und Gelegenheitspoesien, von rhapsodischen Prologen und Epilogen sowie von Nachdichtungen biblischer und brittischer Sujets, während er in „Andachten" ein auf naturwissenschaftlicher Erkenntniß

begründetes Glaubensbekenntniß in schwungvoller lyrischer Form ablegt. Den „Andachten" nahe verwandt ist ein Prosawerk Jordans „Die Erfüllung des Christenthums" (1879), religionsphilosophische Briefe, in denen sein persönliches Verhältniß zu Gott und Welt, zu Kirche und Leben so klar zu Tage liegt, wie kaum an einer andern Stelle seiner Werke. Er ist von dem Dasein Gottes im Sinne des Pantheismus, von einem dem entsprechenden Leben nach dem Tode, von einer Art Auferstehung und der Macht des Gebetes überzeugt; er will jedoch all diese Begriffe über den Staub einer todten Buchstabenexistenz hinaus auf eine Höhe gehoben wissen, in welcher die Wissenschaft des Jahrhunderts, weit entfernt, das Christenthum zu negiren, vielmehr mit diesem einen Bund schließt, aber natürlich einen Bund nicht mit dem dogmatischen Christenthum der Theologen und der Staatskirche sondern mit dem Christenthum als einer weltgeschichtlichen Culturmacht und der Quelle höchster ethischer Heilswahrheiten. „Die Erfüllung des Christenthums" zieht das Facit von Jordans Welt- und Gottanschauung; sie faßt, im Grunde genommen, nur die in des Dichters einzelnen Werken enthaltenen Ausstrahlungen seiner philosophischen und naturwissenschaftlichen Ueberzeugung in einem bewußten Brennpunkte einheitlich zusammen. Es ist dasselbe unausgesetzte Ringen nach Versöhnung von Glauben und Wissen, das schon im „Demiurgos" mächtig ist, das die lyrischen Gedichte erfüllt, das den altgermanischen Prachtbau der „Nibelungen" wie ein fremder Geist in Gestalt Darwinscher Theorien stark anachronistisch durchweht und

in den „Sebalds" seinen vollendetsten Ausdruck und einen epischen Abschluß findet — es ist dasselbe, in dem gesammten Schaffen Jordans pulsirende Ringen nach metaphysischer Wahrheit, dem wir auch in diesen religionsphilosophischen Briefen begegnen.

Mit rein ästhetischen Gegenständen beschäftigen sich die Schriften „Das Kunstgesetz Homer's und die Rhapsodik" (1869), „Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim" (1869) und „Epische Briefe" (1876), unter denen namentlich die letzteren sich ein dauerndes Verdienst um die moderne Poetik erworben haben, indem sie die Frage, wann ein Volksepos naturgemäß entstehen kann, scharfsinnig und strikt beantworten und zugleich die inneren Zusammenhänge der Volksepen bei den Indern, Persern, Griechen, Römern und Germanen wie ihre sittliche und volkspädagogische Bedeutung in einer Reihe von wissenschaftlichen Untersuchungen nachweisen. Für das Verständniß Homers trat Jordan außerdem noch mit seinen „Novellen zu Homeros" in Fleckeisens „Jahrbüchern für klassische Philologie" ein. Das allergrößte Verdienst um den unsterblichen Mäoniden hat er sich indessen durch seine Uebersetzungen und Erklärungen der „Odyssee" (1876) und der „Ilias" (1881) erworben. Einen Dichter kann eigentlich nur ein Dichter übertragen. Das gesteigerte Phantasieleben, die künstlerische Intuition, das lebhafte Nachempfindungsvermögen befähigen ihn vor allen Andern zur Ausübung der poetischen Uebertragungskunst. Der Uebersetzer von innerem d. h. von dichterischem Beruf wird das Kleid der Sprache, das der Originaldichter seinem Gebilde umgeworfen, niemals

Falte für Falte ängstlich reproduciren, hier krausen und dort glätten, ganz nach Maßgabe seines Vorbildners — nein, frei und selbstständig wird er nachschaffen, was jener ihm frei und selbstständig vorgeschaffen — eben weil er selbst über eine schöpferische Kraft verfügt. Poetischer Takt ist hier alles; Gesetze können hier nichts ordnen, Paragraphen nichts vorschreiben. Jordan, der sich nach dieser Richtung hin als Meister der Uebersetzungskunst erweist, steht in seinen Uebertragungen immer im Dienste der Schönheit und thut nichts hinter dem Rücken des guten Geschmacks. Er wird außerdem in seiner Verdeutschungsthätigkeit durch eine ungewöhnliche philologische Bildung unterstützt. Er hat seinen Beruf als Uebersetzer nicht nur an Homer sondern auch an Shakespeare's Gedichten (1861) und Dramen (Dingelstedtsche Ausgabe) wie an den bereits erwähnten Tragödien des Sophokles (1862) bewährt und durch Einleitungen zu all diesen Werken sich über seine wissenschaftliche Befähigung zu solchen Arbeiten theoretisch ausgewiesen. Eine feine Seite der Jordanschen Uebersetzungen ist, abgesehen von ihren anderen Vorzügen, die einsichtsvolle Vermeidung aller schulmäßigen Anklänge wie aller gelehrten Zopferei.

Das dichterische Schaffen Wilhelm Jordans ergiebt, wie wir gesehen, eine imposante Summe von Erzeugnissen.

Zwei Hauptrichtungen im Wesen des Dichters sind es, aus denen die eigenartigsten und hervorragendsten unter diesen Erzeugnissen erwachsen sind: das Philosophische bildet in Jordan den einen, das Patriotische den andern Grundzug. Auf diesen doppelten Grund-

vesten ruht sein geistiges und dichterisches Dasein; es ruht philosophisch auf einer durchaus modern naturwissenschaftlichen Weltanschauung: die Einheit der Natur im Sinne der Pantheisten, ihre Entwicklung im Geiste der Darwinschen Theorie ist ein Hauptprincip des Jordanschen Glaubensbekenntnisses — es ruht patriotisch auf der unerschütterlichen Ueberzeugung von der weltgeschichtlichen Sendung unseres Volkes: das Eintreten für die dichterische Verherrlichung und Pflege des deutschnationalen Gedankens ist Jordan ein ethisches Bedürfniß. Philosophisch wie patriotisch aber hält er es für die Aufgabe seiner Dichtung, zwischen dem hinsinkenden Alten und dem heraufsteigenden Neuen eine vermittelnde Stellung einzunehmen.

Das Philosophische und das Patriotische — diese beiden Grundzüge im Wesen Jordans finden in seinen zwei Hauptwerken, dem „Demiurgos" und den „Sebalds", eine einheitliche Verschmelzung und bilden — jeder für sich oder in theilweiser Ergänzung durch den andern — auch in seinen meisten andern Schöpfungen, in den Dramen am wenigsten, die eigentlichen Angel- und Zielpunkte. In den vielgepriesenen „Nibelungen" aber verirrt sich der patriotische Trieb des Dichters auf das unfruchtbare Gebiet archivarischer Studien und archäologischer An- und Nachempfinderei.

Die philosophisch wissenschaftliche Seite seiner Dichtung hat Jordan selbst treffender als irgend ein Anderer gekennzeichnet: „Was die Poesie Goethes in naiver und deßhalb so unnachahmlich bezaubernder Weise zu sein begonnen hat", sagt er in der „Erfüllung des Christen-

thums", „indem sie eine Reihe noch unerforschter Gesetze ahnend vorweg nahm mit der bloßen Anschauung und fast unvermittelt selbstgewissen Naturoffenbarung eines riesigen Genies, das trachtet die meinige zu sein in vollbewußter und allseitiger Durchführung: die Poesie der wissenschaftlichen Erkenntniß."*)

*) Soeben — nach vollendeter Drucklegung der obigen Studie — erschien und ist hier leider nicht mehr zu berücksichtigen: „Zwei Wiegen. Roman in zwei Bänden" von Wilhelm Jordan (Berlin, Grote).





Heinrich Leuthold.

Was Großes auch der Mensch empfinde,
Was er erstrebe, was er finde:
Sein Thun und Denken sind nur Rauch
Im Winde —
Der höchste Ruhm, was ist er auch?
Ein Hauch!
— — — — — — — — —
Wohl dem, der mit den Spielgenossen,
Den Rosen, deren Duft zerflossen,
Sobald der Lenz das Augenlid
Geschlossen,
Im ersten Kuß, beim ersten Lied
Verschied!

(Heinrich Leuthold.)

Unter den modernen Lyrikern der Schweiz sind mir Drei immer besonders typisch erschienen: der Optimist Gottfried Keller, der Pessimist Dranmor (Ferdinand von Schmid) und der Formalist Heinrich Leuthold. Ihrer scharf ausgesprochenen und stark gegensätzlichen Grundstimmung nach darf man die Genannten wohl in gewissem Sinne als Vertreter der drei Hauptfärbungen aller und jeder Lyrik bezeichnen.

Der Lyriker hat keinen anderen Stoff als sein eigenes Ich; das lyrische Ich aber, sofern es auf Bedeutung Anspruch erheben und nicht ein verwässertes und verschwommenes sein will, wird sich immer und mit Naturnothwendigkeit zu einer bestimmt ausgesprochenen Welt- und Lebensanschauung bekennen, es wird sich im großen Parlamente der Geister entweder auf die loyale Rechte des Optimismus oder auf die oppositionelle Linke des Pessimismus zu stellen haben. Oder aber drittens: es wird, „kühl bis an's Herz hinan", auf das neutrale Gebiet des akademischen Indifferentismus flüchten, statt des ethischen ein bloß ästhetisches, ein formales Ideal aufstellen und so immer noch eine beschränkte Bedeutung behaupten können, nie aber eine erste Stelle beanspruchen dürfen. Keller*) wandelt als echter Optimist unablässig wie unter dem blauen Himmel einer sanguinischen Weltanschauung und hofft in dieser besten aller Welten leidenschaftslos und zuversichtlich das Schönste und Rosigste von der Entwicklung der menschlichen Dinge. Die düstere Muse Dranmors, des Pessimisten, brütet dagegen resignirt über den Abgründen der Metaphysik und schleudert zerschmetternde Blitze gegen jede Art von Glaubensdogmen — beide aber kämpfen sie unter der aufklärerischen Fahne des Jahrhunderts, und das Gewicht des Inhalts gilt ihnen in der Dichtung mehr als der Glanz der Form. Anders Leuthold, der ästhetisirende Formalist, mit dem die nachstehenden Darlegungen sich beschäftigen werden!

---

*) Vergl. die Essays über diesen Dichter in der ersten und der vorliegenden dritten Reihe dieser Charakteristiken!

Das Poetisch-Schöne, oft nur im rein äußerlichen Sinne des schönen Klangs und des ebenmäßigen strophischen Aufbaues, ist ein Hauptziel der Leutholdschen Lyrik, und nichts charakterisirt sie so sehr wie das Streben nach diesem Ziele. Was aber an geistigem Inhalt in dieser schönen Form lebt und athmet, das ist meistens weder groß noch neu, weder an sich bedeutend noch in den Spiegelungen eigenartig, die es in der Seele des Dichters erzeugt. Das formale Interesse überwiegt das innerliche, die Gestalt den Gehalt.

Eine Charakteristik Leutholds zu geben, ist schwer, wie bei allen vorwiegend auf die Form gerichteten Dichtern. Will man aber eine solche entwerfen, so kann es nur in ganz allgemeinen Zügen geschehen, und man wird etwa sagen müssen: es ist der einseitige Kultus des Schönen, der in diesen Gedichten zum Ausdruck kommt; es ist vor allem die Freude an der schönen Erscheinung, am Sinnlich-Schönen, die aus ihnen spricht. Ob dieses Sinnlich-Schöne sich nun subjektiv äußert, indem es in der Musik der Rhythmen und Reime in erster Linie dem Ohre schmeichelt und so sich Selbstzweck wird, oder ob die Tendenz des Dichters sich auf die Feier des Natur- und Kunstschönen richtet und so einen objektiven Kern gewinnt — immer ist es ein vorwiegend ästhetisches Ideal, zu dem sich die Muse Leutholds bekennt und hinter dem das ethische zurücktritt. Wo aber dieses letztere sich in unserem Dichter ausnahmsweise geltend macht, da geschieht es meistens — und das ist neben dem Kultus des Schönen das zweite Merkmal der Leutholdschen Poesie — vom Standpunkte einer radikalen Skepsis aus.

In der Trias der schweizerischen Lyrik: Keller, Dranmor, Leuthold, ist die Entfernung vom Pessimisten Dranmor zum Skeptiker Leuthold nicht allzu groß. Es ist wahr: Dranmor hat metaphysische und religiöse Bedürfnisse; er ringt nach der Erkenntniß der Wahrheit, wenn auch mit negativem Erfolge; Leuthold dagegen kennt diese höchsten Fragen überhaupt nicht — und dieser Unterschied trennt sie. Beiden aber ist eine düstere Auffassung von Menschen und Dingen eigen; beiden fehlt das positive Element einer sich an Konfession oder Tradition anlehnenden Ueberzeugung — und dieses Gleichartige vereint sie. Von Leuthold zu Keller hinüber fehlt dagegen jede Brücke: Skepsis und Optimismus sind unvereinbare Gegensätze, nicht minder wie Pessimismus und Optimismus. Die Konstellation ist also diese: während Keller und Dranmor den Stoff ihrer Dichtung gemein haben, nämlich den ethischen Gedanken, auf diesem gemeinsamen Gebiete aber von den denkbar extremsten Grundstimmungen, der eine von der optimistischen, der andere von der pessimistischen, beherrscht werden und dementsprechend zu den denkbar extremsten Resultaten gelangen, schwebt der ästhetisirende Leuthold zwar annähernd in demselben Stimmungselement wie Dranmor, bildet aber im übrigen als vorwiegend formaler Poet zu jenen beiden mehr sachlichen Dichtern einen entschiedenen Gegensatz.

Das Leben Leutholds, dieses Nebeneinander von Schicksalsungunst und Selbstverschuldung, von ungezügelter Kraft und energieloser Schlaffheit, von idealen Wolkenflügen und derben Ausschreitungen — dieses Leben

spiegelt das Wesen des seltsamen Menschen und Poeten wieder und giebt den Commentar zu mancher Seite der Leutholdschen Dichtung. Es sind schneidige Widersprüche, die sich in der Person des Sängers vom Züricher See verkörpern, aber wie ja im Grunde jeder bedeutende Mensch — ich habe das anderswo schon öfter hervorgehoben — erst durch die Widersprüche, die in ihn gelegt sind, interessant wird und durch die ursächlichen Zusammenhänge solcher Gegensätze, durch ihren Widerstreit und ihre Ausgleichung erst sein scharf individuelles Gepräge erhält — so auch Leuthold.

Als die Hauptquellen zur Biographie des Dichters müssen Jakob Bächtolds treffliche vorwortliche Mittheilungen zu den „Gedichten" (dritte vermehrte Auflage) und die autobiographische Skizze betrachtet werden, welche Leuthold kurz vor seinem Tode dem schweizerischen Litterarhistoriker J. J. Honegger übersandte und deren Inhalt dieser in einem dankenswerthen Aufsatze („Unsere Zeit", zweites Heft von 1880) zur öffentlichen Kenntniß brachte. Beide freilich nicht immer in Einklang stehende Quellen habe ich im Nachstehenden, soweit dasselbe vom äußeren Leben unseres Poeten handelt, benutzt.

Heinrich Leuthold wurde am 9. August 1827 im Dorfe Wetzikon, Kanton Zürich, geboren. Seine Familie stammt aus dem an der Schwyzer Grenze, unweit des Züricher Sees gelegenen Orte Schönenberg. Er empfing somit wie so mancher hervorragende Genius unserer Litteratur und Kunst seine erste geistige Nahrung in den ärmlichen Verhältnissen dörflichen Kleinlebens. Aber eine große Natur umgab ihn schon früh und warf ihre Reflexe in sein junges Gemüth:

Die ewigen Alpen schützen
Dieses Land, und südliche Lüfte buhlen
Um die Buchten.

Vielleicht halfen nicht in letzter Linie diese großen Eindrücke mit, daß er Sorge und Noth, Mißkennung und die engherzigen Anschauungen ruhig ertrug, welche ihn von vornherein umgaben. Bereits in frühester Jugend war in ihm eine unwiderstehliche Neigung zur Poesie wach, und Schiller, Goethe, Lenau und Herwegh waren seine ersten dichterischen Lieblinge und Vorbilder. Völlige geistige Vereinsamung bezeichnet seine Knaben- und ersten Jünglingsjahre, und es beweist nicht wenig Energie, daß er es unter so ungünstigen Verhältnissen vermochte, sich die Vorbildung für den Universitätsbesuch zu erwerben. Aber Mangel an Beharrlichkeit, eine schnell hereinbrechende lähmende Zerfahrenheit, die gerade im entscheidenden Momente eintritt, wo energisches Handeln gefordert wird — diese schwächliche Disposition im Charakter Leutholds, welche oft unberechenbar mitten in eine schon halb siegreiche Kraftentfaltung hineinfiel, wurde ihm mehr als ein Mal zu einem vernichtenden Verhängniß; sie machte sich in ihm schon früh geltend.

Nach allerlei zu Bern, Zürich und Basel betriebenen Studien, die zwischen der Jurisprudenz und der schönen Litteratur haltlos hin- und hertasteten, fand er endlich, 1848 nach Zürich zurückgekehrt, Muße und Ruhe, sich auf die ernste Beschäftigung mit dem Recht zu konzentriren. Aber eben ist er im Begriff, in den Staatsdienst einzutreten, als der Dämon der Unrast und des unstäten Wesens ihn ergreift und ihn ohne geordneten Abschluß seiner

Studien nach Italien treibt. Nach Honegger, welcher sich auf die soeben erwähnten eigenen Aufzeichnungen Leutholds stützt, war es eine ihm von dort aus angetragene „pädagogische Stellung", welche ihn, von Institutionen und Pandekten hinweg, unter den südlichen Himmel versetzte — eine Motivirung seines unvernünftigen Weggangs von Zürich, welche von Bächtold mit der Behauptung in Abrede genommen wird, Leuthold habe „eine pädagogische Stellung weder dort noch sonst je bekleidet". So viel aber steht fest: von diesem plötzlichen Sprung über die Alpen an datirt sein in jedem Sinne halt- und hoffnungsloses Leben, ein Leben, dem er durch Abbruch seiner juristischen Studien alle sichere Basis entzogen, aber freilich auch sein emsiges und hingebendes dichterisches Schaffen, das ihm einen Platz in unserer Litteratur errungen hat.

Er nahm einen längeren Aufenthalt in der französischen Schweiz, Südfrankreich und Italien und war binnen kurzem Meister in der französischen und italienischen Sprache. Neben zahlreichen Uebersetzungen aus beiden Litteraturen entstand in diesen vielleicht glücklichsten Lebensjahren Leutholds eine überaus große Anzahl eigener, meist lyrischer Hervorbringungen, welche gewissermaßen den knospenden Frühling seiner Dichtung bezeichnen, wo alle Blüthen sprangen und alle Feuer der Hoffnung aufflammten. Was Leutholds Art vor allem charakterisirt: ein tiefes Versenktsein in das Geheimniß der Schönheit und eine sinnbestrickende Weichheit des poetischen Ausdrucks, das prägt sich in diesen frühen Liedern bereits eigenthümlich aus.

In Genua verweilte er etwa zwei Jahre, und unweit dieser stolzen Stadt der Säulen und Paläste, in San Girolamo, entstanden 1857 die bezaubernd schönen „Lieder von der Riviera", die mit ihrem südlichen Colorit, ihrer lebensvollen Plastik und ihrem Hauche heißer Liebesglut als ein glänzendes Präludium der formenschwelgenden Leutholdschen Dichtung gelten dürfen. Als ein Präludium! Denn was vor ihnen an Poesie aufkeimte, die an Platen anklingenden Ghaselen, die „vaterländischen Gedichte" und einige Liederstrophen, trägt noch zu sehr den Charakter des Werdenden und Unfertigen und läßt den kennzeichnenden Brustton Leutholdschen Dichtens zu sehr vermissen, als daß man es im Ernst für etwas Anderes ausgeben könnte als für ein versuchsweises Saitenstimmen und Intoniren, dem der volle Einsatz der lyrischen Kraft erst folgen sollte. Die fein gemeißelten und echt künstlerisch gehaltenen „Sonette" (1855 bis 1857) aber sind ihrer Mehrzahl nach vermuthlich ziemlich gleichzeitig mit den „Liedern von der Riviera" entstanden.

Man kann also sagen: mit diesen Liedern hebt die Leutholdsche Lyrik erst eigentlich an. Und es ist in der That ein für dieselbe ungemein charakteristischer Anfang: sie sind schönheitstrunken und rhythmenfroh; damit sind die beiden Grundlinien der ganzen nachfolgenden Leutholdschen Dichtung bereits vorweg angedeutet, und nehmen wir, um das Bild des Eindrucks zu vervollständigen, den starken Stich ins Sinnliche und die unverkennbare Anlehnung an bekannte Muster hinzu, wodurch diese Lieder markirt werden, so haben wir alle Merkmale der

Lyrik Leutholds hier schon beisammen — alle bis auf eines: die geradezu fanatische Skepsis, welche sich in den späteren Gedichten so herbe geltend macht, fehlt diesen von keiner Reflexion zersetzten und noch am frischen Born des Lebens schöpfenden „jungen" Liedern gänzlich. Platen und Heine sind hier die übergewaltigen Vorbilder, welche mit ihrer großartigen Eigenart die kleinere dichterische Persönlichkeit ihres Schülers nahezu erdrücken, und der Einfluß des Ersteren bleibt denn auch bis zum Schluß für das gesammte Schaffen Leutholds maßgebend. Aber neben augenscheinlichen Reminiscenzen finden wir unter den „Liedern von der Riviera" doch auch Strophen von entschiedener Eigenthümlichkeit, wie die nachfolgende einschmeichelnde Situationsmalerei:

Mit schattigem Kastanienwalde
Senkt sich vom Apennin die Schlucht;
Oliven schmücken reich die Halde;
Limonen reifen an der Bucht;
Ein dunkles Kloster ragt zur Seite
Des Wegs, verhüllt mit Blüthenschnee —
Vor uns in ungemeßner Weite,
Ein glatter Spiegel, ruht die See.

Es stört die Welt mit keiner Kunde
Dies reizende Begrabensein;
Wir zählen weder Tag noch Stunde,
Und wie im Traum nur fällt mir ein,
Daß überm Berg dort mit den Pinien
Die Heimat liegt, an der ich hing,
Eh' ich im Frieden dieser Vignen
In deinem Arm verloren ging —

— oder Gedichte von bestrickendem Reiz, wie das Lied „Am Strand" mit seinen melodisch in's Ohr fallenden gleitenden Reimen:

Der Hauch, der die schäumende
Meerfluth erregt,
O wie er das träumende
Herz mir bewegt!
Es wälzen sich Hügel
Von Wogen daher;
O wüchsen mir Flügel,
Ich flög' über Meer!

Einst hört' ich durch tosendes
Branden der Fluth
Zuerst Dein liebkosendes:
„Bist Du mir gut?"
Und denk' ich der Zeiten,
So fühl' ich gerührt
Die klagendsten Saiten
Der Seele berührt.

Schon glühn, über'm dunkelnden
Ufer entfacht,
Hoch oben die funkelnden
Leuchten der Nacht;
Dort strahlt im Gewimmel
Der glänzendste Stern . . .
Doch Du und der Himmel,
Wie seid ihr so fern!

Und welche Musik endlich in dem pikant hingehauchten Seufzer der Liebe:

Es flüstert in den Cypressen
Am verfallenen Gartenthor;
Wie kann, der einst dich besessen,
Vergessen,
Was er an dir verlor!

Es weht um die Lauben, die düstern,
Wie verhaltene Sehnsucht nach dir . . .
Ich höre ein Grüßen und Flüstern,
So lüstern,
Als wohntest du noch hier.

Die gewissermaßen wie ein leises Echo hinterdrein klingende bloß einfüßige Verszeile (hier die vierte in jeder Strophe) ist — um dies nebenbei zu bemerken — ein bei Leuthold sehr beliebter Kunstgriff, der z. B. in dem Versschema des „Hannibal" wiederkehrt.

Die Tage im Süden, in welchen unter anderem auch umfangreiche Vorarbeiten zu einer Geschichte Gennas entstanden, die leider nur zum kleineren Theil ausgeführt wurden, gehören bei weitem zu Leutholds produktivsten Lebensmomenten, und nur in den ersten siebziger Jahren erlebte er noch einmal eine Periode von ähnlicher Frische und Schaffensfreudigkeit.

Zunächst trat eine entscheidende Wendung in seinem Leben ein. Aus dem Süden in die schweizerische Heimath zurückgekehrt, traf er in Zürich seinen Lehrer und Freund Jakob Burkhardt, der mit Ludwig Seeger und Wilhelm Wackernagel zu den Männern zählt, die während seiner Studienzeit einen nachhaltigen Einfluß auf ihn geübt. Burkhardt nun drang in den der Jurisprudenz völlig Entfremdeten mit dem Rathe, sich dauernd in Deutschland anzusiedeln und sich ganz der Litteratur zu widmen. Leuthold folgte dieser Anregung und nahm schon im Jahre 1857 seinen Wohnsitz in München, wohin der väterliche Freund ihn an Emanuel Geibel empfohlen hatte.

Ehe er sich dessen versah, war der junge Schweizer durch seinen Münchener Protektor in die damals gerade auf der Höhe stehende Dichtergesellschaft der „Krokodile" eingeführt und mußte sich dort den Namen „Alligator" gefallen lassen. Es war eine auserlesene Gesellschaft, in die er sich versetzt sah: außer Geibel bildeten Paul Heyse, Friedrich Bodenstedt, Hermann Lingg, Moritz Carriere, Friedr. Ad. v. Schack, Joseph Viktor v. Scheffel, Felix Dahn, Julius Grosse und Andere die Elite dieser geistigen Tafelrunde. Leuthold war in diesem Kreise schöner Geister sehr bald das Original par excellence. „Seine Reden", so läßt sich Bächtold vernehmen, „pflegten mit Schmeicheleien zu beginnen und mit Grobheiten zu enden; man lachte über beides. Er war der mephistophelische Schalk und hatte die Freiheit der Pritsche. Die Satyre bildete einen Grundzug seines Wesens. Die alten ‚Krokodile' erinnern sich, wie Leuthold bei ihren Festmahlen von Stuhl zu Stuhl ging, um den Fröhlichen irgend einen Dorn in's blühende Fleisch zu setzen. Allein mehr und mehr erlangte der Dämon in ihm das Uebergewicht, und er entfremdete sich manchen wohlmeinenden Freund."

Man sieht, das Sarkastische, Kaustische in Leuthold kam schon in dieser Zeit mehr und mehr zum Durchbruch. Vor allem bezeichnend für seine damalige Stimmung ist das aus dem Jahre 1857 stammende und stark an Platen anklingende, schwungvolle Gedicht „Entsagung":

Fast ward mit jedem Tag, den ich erlebte,
Ein Wunsch, ein Hoffen von mir abgetrennt;
Die Seele, die melodisch einst erbebte,
Ward ein verstimmt, entsaitet Instrument.

Doch wie der Gram, mein täglicher Begleiter,
Mir auch die Stirn gefurcht mit seinem Pflug,
Ich schau' zurück, ein Mann, und lächle heiter;
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

Zwar ist es nicht das Land der Hottentotten,
Wo einst die Wiege meiner Jugend stand,
Doch theilnahmloser fast als jene Rotten
Empfing mich mein gefeiert Vaterland.
Und dennoch hemm' ich nicht das heiße Lodern
Der Brust, die immer für die Heimat schlug;
Gieb ihr, doch lerne nichts von ihr zu fodern!
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

O Ruhm, wie lange hab' ich ohn' Ermatten
All meine Sinne nur auf dich gewandt!
Das volle Leben tauscht' ich an den Schatten,
Den ich als wesenlos zu spät erkannt.
Wen einmal nur allmächt'gen Flügelschlages
Die Weihe des Gesangs nach oben trug,
Der kann verschmähn die Kränze eines Tages —
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

Die Liebe, die mich frühe angezogen
Mit allem Zauber, diese Schmeichlerin,
Sie hat mich um mein bestes Selbst betrogen,
Und meine schönste Jugend nahm sie hin.
Doch Kenntniß auch vom innersten Gemüthe
Verlieh mir dieser liebliche Betrug;
Mir blieb die Frucht; fahr' hin du welke Blüthe!
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

Wo ist das Glück? Mir ward es nie beschieden,
Und nie hab' ich gebuhlt um seinen Kuß
Und nie gekannt die Weisheit, die zufrieden
Mit träger Ruh' und flüchtigem Genuß.
Sie klebt am Stoff, mir aber wurden Schwingen;
Ihr ward die Lust am Dasein, mir ein Zug
Des Geistes, der einst Odem gab den Dingen —
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

Sei mir auf's Neu, o Einsamkeit, willkommen!
Du zogst mich groß; durch dich ward ich gesund.
Der Trieb zum Höchsten blieb mir unbenommen.
In deinen Armen wuchern soll mein Pfund.
Weit werf' ich weg das klagende Erinnern
An eine Welt, die mir nur Wunden schlug:
Trag' ich nicht selber eine Welt im Innern?
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

Der trotzig-selbstbewußte, herb-stolze Refrain dieses Gedichts könnte sehr wohl als Motto der gesammten Leutholdschen Lyrik dienen, die von einem Zuge tiefer Verbitterung, aber auch von allen Symptomen eines seinen eigenen Werth vollauf kennenden, selbstsicheren Herzens erfüllt ist. „Duckst du mich, gut! so trag' ich das Haupt um so höher", ist der Wahlspruch aller kräftigen Naturen; der Mann von Erfolg hat es leicht, bescheiden zu sein, dem verkannten Verdienste aber, das sich nur so obenhin behandelt sieht wie „les autres jeunes hommes", steht es zu, sich den Größen gegenüber, „die keine sind", keck in die Brust zu werfen, und man schließt sicher nicht fehl, wenn man die etwas brüske Positur, die Leuthold in seinen Versen mit Vorliebe annimmt, aus der ihm als Dichter zu Theil gewordenen kühlen Zurückhaltung seiner Beurtheiler und der andauernden Kampfbereitschaft erklärt, zu der ihn der ewige Krieg mit des Lebens Nothdurft zwang.

War er in seinen Studentenjahren darauf angewiesen, durch Ertheilen von Unterricht und durch Bureauarbeiten der gewöhnlichsten Art sich sein Brod zu erwerben, so sah er sich in seinen Münchener Tagen und später fast unausgesetzt genöthigt, durch publicistischen

Frohn- und Herrendienst sein Leben zu fristen, also eine tertiäre Litteratenexistenz zu führen, die wohl zu allem anderen angethan war, nur nicht, ihn innerlich zu befriedigen — ein deutsches Poetenlos von ehedem und leider noch immer von heute! Zu solchen Frohndienstleistungen Leutholds rechne ich nicht seine Aufsätze zur Geschichte und Kritik der neueren französischen Dichtung, auch nicht seine Essays über Viktor Hugo, Brizeux, Sainte-Beuve, Alfred de Musset, August Barbier u. s. w., welche in dem von Paul Heyse geleiteten „Litteraturblatt", der von Moritz Hartmann herausgegebenen „Freya", dem Feuilleton der „Süddeutschen Zeitung" u. s. w. erschienen, wohl aber zähle ich hierzu unbedingt seine zahllosen und stets mit allzu verschwenderischem Einsatze seiner Kraft abgefaßten Kunst- und Theaterkritiken, Bücherbesprechungen, Leitartikel u. dgl. m. Er ergriff diese ihrer Natur nach ephemeren Arbeiten ernst, als handle es sich um Kunstleistungen; er nahm auch das Geringste peinlich, als grübe er es in Marmor. So ging ihm unendlich viel Zeit verloren. Es war ein trauriges Dilemma: Ruhmesdurstig, künstlerisch zartfühlig und dichterisch hochgestimmt, wie Leuthold von Natur war, gerieth er durch dieses unnatürliche fortwährende Hinabdrücken und peinlich zwangsmäßige Niederhalten seines bedeutenden Könnens — es konnte gar nicht anders sein — in einen Conflikt mit sich selbst, der seine feine Seele tief verstimmen mußte. Er sah sich zu einem subalternen Inkognito des Talentes verurtheilt, das ihm nur zweimal glänzend zu durchbrechen gestattet war, einmal, als er sich an dem von Emanuel Geibel heraus-

gegebenen „Münchener Dichterbuch" mit einer Reihe formvollendeter Gedichte betheiligen durfte, das andere Mal, als Dieser gemeinsam mit ihm die prächtigen „Fünf Bücher französischer Lyrik" herausgab, Dichtungen aus dem Zeitalter der Revolution bis auf unsere Tage, deren Auswahl und Uebersetzung zum größten Theil von Leuthold (nicht von Geibel) herrührte und deren Verdeutschungen der Mehrzahl nach in jenen oben erwähnten glücklichen Tagen an der Riviera entstanden waren. Durch diese beiden Veröffentlichungen hatte er sich unter den Auspicien Geibels aufs rühmlichste in die Litteratur eingeführt. Das war im Jahre 1862, in einem Momente, der abermals einen Wendepunkt im Leben des so vielfach Heimgesuchten bedeutet.

Leuthold hatte die Jahre von 1857 bis 1862 unter idealem Ringen nach dem Lorbeer der Dichtung und höchst prosaischen Kämpfen um die materielle Existenz in München hingebracht. Als Drittes war der Drang nach Befriedigung seiner politischen Bedürfnisse hinzugetreten; denn er war eine viel politischere Natur, als dies aus seinen Dichtungen hervorgeht, und scheint über ein scharfes und selbstständiges Urtheil in Sachen der Politik verfügt zu haben. Sein besonderes Interesse erregte die in diese Jahre fallende Gründung des „Nationalvereins" (1859) und die derselben vorangehende wie ihr folgende politische Bewegung. Die Ideen, aus denen diese Bewegung hervorgegangen, waren durchaus nach dem Herzen Leutholds, der als Publicist bis an sein Ende mit ausdauernder Treue auf der Seite des Liberalismus gestanden.

Es war daher begreiflich, daß, als im Jahre 1860 das erste größere süddeutsche Organ dieser Richtung in's Leben trat, die später zu allgemeiner Bedeutung gelangte „Süddeutsche Zeitung", er sich daran mit besonders warmem Eifer betheiligte. Während der gesinnungstüchtige wackere Karl Brater als Begründer des Blattes die Chefredaktion übernahm, war unser Schweizer einer der fleißigsten und regsten Mitarbeiter und abwechselnd mit seinem geistvollen Freunde Adolf Wilbrandt thätiger Redacteur des Feuilletons. Der Wendepunkt in Leutholds Leben nun, von dem ich soeben gesprochen, trat 1862 ein, als die „Süddeutsche Zeitung" unter gleichzeitiger Verschmelzung mit der „Zeit" nach Frankfurt übersiedelte. Leuthold folgte dem Blatte an den Main, um dort eine Rubrik des Auslandes im politischen Theile, besonders aber die Redaktion des Feuilletons fortzuführen, und wurde so seinen Münchener Kreisen entrückt, freilich nur auf einige Jahre.

Das Plötzliche, Unvermittelte in den Entschlüssen Leutholds, das in erster Linie wohl als eine Folge des Nervös-Gewaltthätigen und Krankhaft-Unstäten in seinem Charakter betrachtet werden muß, machte sich nach nur kurzem Aufenthalte unseres Dichter-Politikers in Frankfurt abermals empfindlich geltend und diesmal in tragischer Weise. Nachdem er in früheren Jahren bereits zwei Brüder durch schwere Unglücksfälle verloren und dadurch schmerzlich berührt worden war, starb — als wäre das Fatum unabwendbar — gegen Ende des Jahres 1862, da Leuthold sich kaum erst in Frankfurt eingelebt, sein Stiefbruder Gotthilf Stößel, der letzte

und jüngste im Kreise seiner Brüder, in Folge einer bei einem nächtlichen Exceß zu München erhaltenen Verwundung. Dieser Schlag traf den vielgehetzten Mann vernichtend.

Wie war mein Bruder jung und schön, wie stolz der Glieder schlanker Bau!
Verschwendrisch zollte er im Kampf dem Schwert den schuldigen Tribut;
Er nahte seinen Freunden gern, wenn ihn das Schicksal reich begabt,
Und schlich sich scheu von ihnen weg, war er entblößt und arm an Gut —

sang er dem Heimgegangenen in dem vierzehnten Ghasel (unter Anknüpfung an ein arabisches Motiv) nach. Es war, als käme eine Ahnung über ihn, daß auch er, der letzte noch übrige von vier Brüdern, einem gleich verhängnißvollen Schicksale erliegen solle wie jene, und sicher beschleunigte er durch eine hier wie auch sonst in seinem Leben allzu heftig aufflammende Erregtheit sein später so tragisch hereinbrechendes Geschick.

Leuthold hatte diesen Bruder leidenschaftlich geliebt. Er gerieth in einen unnatürlichen Taumel des Schmerzes, verlor das innere Gleichgewicht, kam ganz wie aus den Fugen. Plötzlich, als sei ihm mit dem geliebten Bruder die ganze Welt versunken, gab er seine Stellung an der „Süddeutschen Zeitung" auf und wanderte, als müsse er den heißen Schmerz in Wind und Sturm kühlen, ein zweiter Hölderlin, mitten in der Winterkälte durch Eis und Schnee in seine Heimath. Das historische Heimweh der Schweizer hatte ihn mit dämonischer Gewalt ergriffen.

So war er auf einmal brodlos geworden — durch eigene Wahl. Wer erinnert sich angesichts dieser Gefangenschaft in der Gewalt des Augenblicks nicht jener Tage von Zürich, wo der unstäte Jüngling mit einem Mal seine juristischen Studien abbrach und in Italien und Südfrankreich ein auf nichts gestelltes Poetenleben begann? Die elementare Kraft des Plötzlichen in seinen Entschlüssen hatte immer eine verhängnißvolle Macht über Leuthold. Aber nicht nur seine publicistische Carriere verscherzte er durch seinen schnellen Aufbruch nach der Schweiz, die gefährliche Fußreise zur Winterszeit hatte noch eine andere schlimme Folge für ihn: die unvermeidliche Erkältung brachte eine Lungenkrankheit zum Ausbruch, zu welcher der Keim vermuthlich schon lange in ihm gelegen und von der er niemals wieder genesen. Seine Leidensjahre huben an.

Obwohl krank, machte Leuthold im December 1864 einen Versuch, seine publicistische Carriere wieder aufzunehmen. Er trat in die Redaktion der damals soeben gegründeten „Schwäbischen Zeitung" in Stuttgart, eines national-fortschrittlichen Blattes, schied aber bereits nach drei Monaten aus der ihm wenig sympathischen Stellung aus. Im Winter 1865 nahm er nach einjährigem Aufenthalte in Schwaben wiederum seinen Wohnsitz in München und brachte dorthin außer der innig und dauernd geknüpften Freundschaft mit Moritz Hartmann nicht viele erfreuliche Erinnerungen aus Stuttgart heim.

Die mit dem Jahre 1865 anhebende letzte Münchener Periode Leutholds bildet im Buche dieses trüben Lebens vielleicht das allertrübste Capitel. In absoluter Zurück-

gezogenheit führte er, nach Bächtolds Mittheilungen, ein Dasein, das zwischen dem Streben nach höchsten Kunstleistungen und wenig noblen gesellschaftlichen Gewohnheiten, zwischen stolzen Pegasusritten und den allerbanalsten Ausschreitungen eines ungeordneten Lebenswandels sehr unerquicklich hin und her schwankt, hierin den tiefen Riß seiner zwiespältigen Natur peinlicher als je zuvor bekundend. Das Bedauerlichste dabei aber scheint gewesen zu sein, daß der hier so nöthige ordnende und versöhnende Ausgleich von außen her ganz unmöglich geworden, da der wohl in Folge seines zunehmenden Lungenleidens zurückstoßend und schroff gewordene Poet „alte gute Freundschaften gänzlich verscherzte". Die Höhepunkte des dichterischen Schaffens dieser letzten Münchener Jahre werden durch die epische Dichtung „Penthesileia" und die Rhapsodien „Hannibal", zwei Schöpfungen, die aus tiefem Studium der antiken Klassiker, namentlich des Homer, hervorgegangen, sowie durch den reichen lyrischen Spätsommer bezeichnet, den Leutholds Muse in den ersten siebziger Jahren erlebte.

Außer den Gedichten aus der glücklichen Zeit seines Liederfrühlings, an der Riviera blühten ihm poetische Erzeugnisse niemals so reich und üppig auf wie in den Tagen deutscher Erhebung und deutschen Ruhms. Allerdings liegen die meisten der damals entstandenen Gedichte ihrem Inhalte nach von der Politik und den öffentlichen Angelegenheiten überhaupt ziemlich weit ab, aber die kriegerischen Ereignisse und vaterländischen Errungenschaften fanden in dem durchaus deutsch schlagenden Schweizerherzen Leutholds doch einen starken Nachhall,

und eine Reihe dichterischer Produkte legt hierfür beredtes Zeugniß ab, namentlich auch eine Anzahl sapphischer und alcäischer Oden von politischem und zeitgeschichtlichem Inhalt. Schwungvoll und in der gedrungenen Weise Platens ertönt die Apostrophe an Deutschland:

Reine Freude schwellt mir das Herz, gedenk' ich
Deines Schlachtenruhms und des stolzen Aufschwungs
Deiner Völker, wiedergebornes, starkes
Einiges Deutschland!

Mag im Glanze künftiger Machtentfaltung
Dir ein Gott die Tugenden stets bewahren,
Die dich groß vor anderen machen, Volk der
Dichter und Denker:

Keusche, unbestechliche Wahrheitsliebe,
Die das Eigne prüft und auch Fremdes achtet,
Hoher Sinn und sicheres Maaß, die schönsten
Zierden der Thatkraft.

Nicht zu blenden, sondern als Leuchte trage
Deiner Bildung Fackel voran der Menschheit;
Führ' das Richtschwert, aber dem Schwert geselle
Stets sich die Wage!

So auf's neue nimm in der Weltgeschichte
Deine Stelle, walte des Amts mit Würde,
Und den mühsalduldenden Völkern sichre
Frieden und Freiheit!

Diese Ode darf als eines der schönsten Dokumente für den warmen deutschen Patriotismus Leutholds gelten, und es ist ein trostreicher, erfreulicher Gedanke, daß der Dichter, dem so Schweres vorbehalten war, die große Zeit von 1870 und 1871 noch mit frischer, ungebrochener

Begeisterungsfähigkeit durchleben durfte. Bald genug kam dann die Schlußkatastrophe, jäh und finster. Dieses wohl in der Anlage von vornherein kranke Leben, äußerlich durch Leiden und zum Theil selbstverschuldete Noth gefährdet, innerlich durch hypochondrische Disposition und unbefriedigten Ehrgeiz zerklüftet, sollte ein tragisches Ende nehmen.

Die durch Honegger mitgetheilte autobiographische Skizze Leutholds bricht mit dem Jahre 1875 ab. Was der gequälte Münchener Philoktet dann noch zu erdulden hatte, war tiefes grausiges Elend —

Zwar, wie es verschiedene Planzen hat
Im deutschen Dichtergarten,
So giebt es — bist du lebenssatt —
Auch verschiedene Todesarten —

hatte er 1870 bitter gesungen. Seine „Todesart" war eine der denkbar grausamsten: zu dem Brust- und Nervenleiden gesellte sich eine Gehirnerweichung, welche Anfälle von Tobsucht in ihrem Gefolge hatte. Die Unterbringung des Gebrochenen in einem Asyl war unerläßlich nothwendig. So wurde er denn im August 1877 der Irrenheilanstalt Burghölzli bei Zürich übergeben, vor deren Fenstern der tiefblaue See liegt mit dem leuchtenden Rund der Alpen im Hintergrunde. Der arme Kranke vermochte sich dieses herzbestrickenden Landschaftsbildes nicht mehr zu freuen. Was mit Tobsucht begonnen, schwächte sich mehr und mehr in blöden Stumpfsinn ab. Es lag in der Tiefe von Leutholds Seele wie schwerer Flugsand, aus dem nichts mehr sproßte — kein Grün

der Empfindung, kein knospentreibender Gedanke. Er war geistig todt.

Nun war es eine grausame Ironie des Schicksals, daß der Mann, der im Leben mit so heißem Sehnen nach den Kränzen des Ruhmes gerungen aber, gehemmt durch die eigene unglückliche Organisation, nicht die Energie gefunden, mehr als nur zerstreute Blätter seiner Poesie in die Welt hinauszusenden — es war eine harte Ironie, daß dieser Mann bereits in ewiger geistiger Nacht schmachtete, als seine Freunde sich anschickten, einen Band seiner „Gedichte" zusammenzustellen und zu veröffentlichen. Dieser Band, herausgegeben von Jakob Bächtold, erschien 1879 (Frauenfeld, J. Huber) und liegt augenblicklich (1887) in dritter vermehrter Auflage mit dem Porträt des Dichters und den oben erwähnten vorwortlichen Mittheilungen des Herausgebers vor. Das ist auch ein Dichterloos — ein tragisches!

Und Leuthold erfuhr von dem Erscheinen seiner Geisteskinder? Es ist ergreifend zu lesen, was Bächtold hierüber schreibt: „Die mittlerweile erschienenen Gedichte nahm er mit Ingrimm auf, da der berühmte Stuttgarter Greif auf dem Titelblatte fehlte. Nach und nach wurde ihm das Bändchen werther, und er trug es, sorgfältig in viele Zeitungsblätter gewickelt, mit sich herum. Unendlich rührend anzuhören war es, wenn er ein altes Lied vor sich hinsummte, häufig — man brauchte ihm nur den ersten Vers anzusagen — im vollen Bewußtsein seines Elendes das einschmeichelnde Ghasel:

Nach Westen zieht der Wind dahin,
Er säuselt lau und lind dahin,

Er folgt dem blauen Strome wohl
Und flieht zu meinem Kind dahin —
Bring' meinen Thränenregen ihr
Und einen Gruß geschwind dahin!
Ach, Wolken kommen trüb daher —
Die schönen Tage sind dahin." —"

So Bächtold!

Auch das bereits erwähnte vierzehnte Ghasel, das sich auf seinen unglücklichen Bruder bezieht, wußte der Kranke im Wahnsinn noch aus dem Gedächtnisse herzusagen; er fragte immer, ob nicht Gotthilf ein schöner Name sei. Wenn man zustimmte, ging es einen Augenblick wie ein strahlender Maitag über sein Antlitz.

Er starb am 1. Juli 1879 und wurde am 3. desselben Monats auf dem Friedhof der Rehalp begraben, zu welcher der Züricher See aus der Tiefe heraufschimmert, des Dichters Heimathsee, den einst sein Lied gefeiert:

Nach langer Trennung kehr' ich aus fremdem Land,
Das Weh der Sehnsucht stillend, zu dir zurück
Und grüß' euch all, ihr wohlbekannten,
    Wellenumplauderten Fruchtgelände!

Wie einst den Knaben lacht ihr noch heut mich an,
Dorfreiche Ufer, rebenumlaubte Höhn . . .
Fernhin, wie alles Große einsam,
    Ragt ihr zum Himmel, ihr ew'gen Alpen!

Der erschütternde Ausgang dieses Lebens wirft einen versöhnenden Glanz über die Mängel und Irrthümer, denen es, wie alles Irdische, unterworfen war. Ueber dem geschlossenen Grabe des vom Schicksal so schwer

Betroffenen wird man dessen dichterische Leistungen um so unpartheiischer zu prüfen vermögen.

Was den Leutholdschen „Gedichten" gegenüber zunächst ins Auge springt, das ist die universelle Mannigfaltigkeit der angeschlagenen Töne und Formen. Beide sind oft von bestrickendem Reiz, am bestrickendsten vielleicht im einfachen Liede und besonders da, wo schmelzende Wehmuth um ein versunkenes Glück mit der Klage um menschliches Leid zusammentönt, Persönliches mit Allgemeinem, wie in dem traurig-schönen Liede „Sehnsucht":

Was weckst du mich auf in der thauigen Nacht,
Du sehnsuchtflötende Nachtigall?
Nun ist mit deinem melodischen Schall
Auch ein Wiederhall
Vergangenen Glücks erwacht.

Wie heute schlugst du im Lindenbaum . . .
Ich herzte und küßte mein rosiges Kind;
Die Saiten der Liebe erbebten gelind
Wie Harfen im Wind . . .
O, seliger Maientraum!

— — — — — — — — — — — —

O Nachtigall, flötend im Lindenbaum!
Der Frühling vergeht und die trügende Gunst
Der Götter. . . Was soll uns die fröhliche Kunst?
Die Liebe ist Dunst
Und das flüchtige Leben ein Traum.

Die ganze Kette der Empfindungen vom Aufjauchzen seligen Jugendglücks bis zur resignirenden Trauer des Weltschmerzes wird hier in ergreifenden Tönen durchlaufen. Und neben diesen rein elegischen Klängen zar-

testen Gemüthslebens stehen in der Sammlung Leuthold-scher Lyrik volksthümliche Gedichte, wie das „Trinklied eines fahrenden Landsknechts" oder kecke Liebeslieder, wie das wilde „Eglantine". An mannichfach gefärbte Ghaselen im Style Platens und edel gebaute Sonette im Geiste Geibels aber schließen sich stimmungsvoll hingehauchte Gedichte, wie das duftige:

Die Kapelle am Strande.

Langsam und kaum vernehmbar theilt
Die wellenlose Fluth der Kiel;
In meiner Seele zittert nach
Der Ton aus einem Saitenspiel.

Horch! Dieser sanft gedämpfte Laut,
Der Erd' und Himmel mild versöhnt . . .
Das Abendläuten ist's, das fern
Von der Kapelle niedertönt.

Bescheiden von dem Felsgrund sieht
Sie über's Meer, so endlos weit;
So schauet wohl ein fromm Gemüth
Hinüber in die Ewigkeit —

— oder wie das halb wehmüthige:

Ob dieses Waldbachs lautem Tosen
Weit überhängend ragt ein Ast,
Hinstreuend seine duft'ge Last
Von aufgeblühten Heckenrosen.

Mir ist, vor meiner Seele stände
Die Jugendzeit, da diesem Bach
Mein Leben glich, das nun gemach
Hinfließt durch stille Wiesengründe.

Damals war es ein wildes Schäumen;
Unstät zerriß ich jedes Band . . .
Manch stilles Glück sah ich am Strand,
Ach, und vermochte nicht zu säumen!

Jedoch zuweilen, sehnsuchtstrunken,
Hinströmend ihren süßen Hauch,
Sind aufgeblühte Rosen auch
An meine junge Brust gesunken.

Mit so weichen Melodien wechseln wiederum dichterische Manifestationen stolzen Mannesbewußtseins und Hymnen voll einfacher Größe der Entsagung oder stachliche Epigramme und herbe Sprüche oder endlich bittere weltverachtende Mahnungen eines vornehmen Duldergeistes:

Richte dich empor, in strammer
Haltung schlage deine Klinge!
Kämpfe, tobe . . . aber singe
Nicht in solchem Katzenjammer!

Hast du allzu tief die Sorgen
Und die Noth der Zeit empfunden,
O, so halte deine Wunden
Vor dem Spott der Welt verborgen!

Ihrem schadenfrohen Blicke
Zeige deine ganze Würde!
Wird dir allzu schwer die Bürde
Und erliegst du dem Geschicke:

Biete deine Brust, die bloße,
Trotzend ihrem Hohngelächter,
Als ein eleganter Fechter
Stolz und schön dem Todesstoße!

So ruft Leuthold, die Welt verachtend, aus — und ein ander Mal:

Greift zum Becher und laßt das Schelten!
Die Welt ist blind! . .
Sie frägt, was die Menschen gelten,
Nicht, was sie sind.

Uns aber laßt zechen . . . und krönen
Mit Laubgewind
Die Stirnen, die noch dem Schönen
Ergeben sind!

Und bei den Posaunenstößen,
Die eitel Wind,
Laßt uns lachen über Größen,
Die keine sind!

Das sind zwei Beispiele dieses Genres für viele. Und während endlich die Romanze in der Sammlung mit nur drei Stücken (zwei nach dem Muster Heines, eines im Geschmacke Platens) vertreten ist, läßt die hochgestimmte Ode ihren kräftig erdröhnenden Schritt häufig genug erschallen, wobei es für die nur selten wahrhaft leidenschaftlich bewegte Muse Leutholds bezeichnend ist, daß das alcäische Maaß bloß einmal vorkommt, asklepiadeïsche und sapphische Strophen aber die Regel bilden.

Und weiß Leuthold das dreifache Gebiet der Lyrik, das der Empfindung, das der Reflexion und das der Anschauung, erschöpfend auszufüllen und mit immer neuen Formen zu bevölkern, von den Uebersetzungen aus fremden Zungen, die seine Sprachvirtuosität in besonders hohem Maaße zeigen, gar nicht zu sprechen, so steht ihm der breite Wurf und die stolze Wucht epischen Styls nicht minder zu Gebot.

Wir besitzen in den „Gedichten" zwei epische Schöpfungen Leutholds: „Penthesileia, ein Epos in zwölf Gesängen" und das Rhapsodienfragment „Hannibal". „Penthesileia" ist im wahren Sinne des Wortes ein Herzenskind Leutholds. Sagt er doch selbst in der von Honegger benutzten autobiographischen Skizze über diese Dichtung: „Eine Arbeit, die für mich ganz Genuß war und die mich wie keine andere gewissermaßen in einem steten poetischen Rausche erhielt!"

Sie nimmt einen hohen Flug, diese epische Verherrlichung der einst von Heinrich von Kleist dramatisch gefeierten Amazonenkönigin. Freilich ist die Dichtung durch und durch akademisch, und zwar im Stoff wie in der Behandlung. Was ist uns Modernen die kriegerische Tochter des Ares und der Otrera, die den bedrängten Trojanern zu Hülfe heranzieht? Sieht man aber von diesem akademischen Inhalte ab und mißt das Epos bloß ästhetisch, so muß man es, schon der vollendeten Form wegen, eines der schönsten Blätter im Dichterkranze Leutholds nennen. Wie stolz in der eigenthümlichen Strophe, deren sich die Dichtung bedient, ertönt gleich der Eingang!

Gefallen war Hektor, der strahlende Held;
Kein Schlachtruf erscholl mehr im offenen Feld;
In Hofburg und Stadt
Wehklagten die Troer und weinten sich satt.

Da kamen, zum männervertilgenden Streit
Auf's Neu die Verzagten zu führen bereit,
Vom Pontos daher
Zwölf kriegrische Jungfrau'n mit Bogen und Speer.

Die Leiber umschloß thermodontische Tracht,
Und wiehernde Renner bestieg die zur Schlacht
Verlangende Schaar,
Begierig nach Ruhm und gewöhnt an Gefahr.

Die goldene Mähne des Helmes umwallt
Den Nacken der Fürstin, die schlanke Gestalt
Im Panzer von Erz,
Und Kampflust erfüllt ihr das freudige Herz.

Noch pflegen die Alten des Raths im Palast,
Da mahnt sie und mustert die Reihen in Hast
Und tummelt, schon längst
Des Aufbruchs gewärtig, den thrakischen Hengst.

Nun wälzt sich die Menge durch's städische Thor;
Aus Allen strahlt Penthesileia hervor,
Der Artemis gleich
Voll Anmuth und Liebreiz, doch furchtbar zugleich.

Hatte Leuthold in der „Penthesileia" einen heroischen Stoff kühn ergriffen und großartig durchgeführt, so gilt dasselbe von dem leider unvollendet gebliebenen Rhapsodiencyklus „Hannibal". Die „Gedichte" enthalten nur die zwei Abschnitte „Mago" und „Vor Capua", aber diese Proben aus dem unvollendeten Cyklus genügen, um zu zeigen, daß es den in freier Breite entworfenen Völkertableaus dieses „Hannibal" nicht an einem imposanten historischen Zuge und jener Plastik des groß erfaßten Geschichtsbildes fehlt, welche in unsern Tagen namentlich in der Lyrik des unvergleichlichen Hermann Lingg einen monumentalen Ausdruck gewonnen hat.

Wenn Leuthold sein Gemälde vom Lager vor Capua mit den Worten schließt:

Getreide, Oel, Getränke,
Thunfische aus dem Meer
Und selt'ne Gastgeschenke
Schickt Capua dem Heer,
Und, auf dem Haupt Amphoren,
Mit Leibern schlank und braun,
Im Tanzschritt nahn, wie Horen
Den Thoren
Des Lagers schöne Frau'n.

Als hielten Mars in Lauben
Der Kypris Arme fest,
Als bauten ihre Tauben
In seinem Helm das Nest,
So schwieg des Krieges Schrecken ...
Zuweilen nur gelind
Schlugen in Myrthenhecken
Die Becken
Und Waffen an im Wind —

so ist das ein zugleich farbiges und lebensvolles Malen in Rhythmen, wie es nur ein Meister der Kunst vollbringen kann. — — —

Ueberblicken wir schließlich die Leutholdsche Dichtung in ihrer Ganzheit — wie werden wir sie charakterisiren, wie ihren Kern aus der Hülle herausschälen?

Im wesentlichen kann ich zur Beantwortung dieser Frage nur wiederholen, was ich in der einleitenden Parallele zwischen Keller und Dranmor einerseits und Leuthold andererseits zur Charakterisirung des Letzteren gesagt habe. Ich habe dort von einem hingebenden Schönheitskultus und einer skeptischen Welt- und Lebensanschauung als den beiden Grundzügen im dichterischen Naturell Leutholds gesprochen. Die obigen Darlegungen

werden in ihrem Fortgange diese einleitende Behauptung mehrfach bestätigt haben, und wer in den „Gedichten" nachforscht, wird Schritt für Schritt auf weitere Belege für meine Auffassung stoßen.

Was nun zunächst das Schönheitsideal Leutholds betrifft — um hier das im Eingange Aufgestellte einigermaßen auszuführen —, so spricht es sich nahezu ausnahmslos in jenem einseitigen Wohlgefallen an der bloß äußeren schönen Erscheinung aus, von dem ich oben schon geredet; die Schönheit, wie Leuthold sie feiert, weiß nichts von ihrer edleren Schwester, der Sittlichkeit. Er hat keine ethischen Bedürfnisse, aber auch keine elementare Leidenschaft; seine Sinnlichkeit, fern von aller Naivetät, bekundet stets ein gewisses bewußt akademisches Maaß; immer und immer ist es, wie bereits gesagt, ein vorwiegend ästhetisches Empfinden, das ihn beherrscht, und nach dieser Seite hin ist sein Verhältniß zur Frauenschönheit besonders charakteristisch.

Einer Italienerin widmet er die folgenden Trochäen:

Nach dem Takte fremder Lieder
Schwebst du lieblich hin im Tanz;
Dieser Rhythmus deiner Glieder
Fesselt meine Sinne ganz.

Diese Locken, diese dunkeln,
Dieser Ausdruck, diese Kraft,
Und im Auge dieses Funkeln
Einer trunknen Leidenschaft!

Aber Maaß und Anmuth zügeln
Jeden Wunsch; er schweigt besiegt,
Wo die Schönheit sich auf Flügeln
Ihres eignen Wohllauts wiegt.

Geradezu eine Entthronung der Sittlichkeit zu Gunsten der Schönheit aber enthält die nachstehende für Leuthold typische Verherrlichung des Hetärenthums:

Auf eine Todte.

Ha! dieser Reize reicher Ueberfluß
Ist schon so frühe in den Staub gesunken!
Es hat der kalte Tod mit seinem Kuß
Schon deiner Seele heißen Wein getrunken.

Noch einmal seh ich diesen Körper an,
Halb voll Bewundrung, halb voll stummer Rührung,
Den die Natur verschwendrisch angethan
Mit jeder Schönheit weiblicher Verführung.

Die Welt tritt zischelnd an den Todtenschrein
Und wirft, gebläht von stummem Eigenruhme,
Herzlos auf die Gefall'ne Stein um Stein,
Verhöhnend die so früh geknickte Blume.

Ich aber starr' auf diesen Tempel hin,
Der, lang entweiht, verfallen der Vernichtung,
Und um den Leib der schönen Sünderin
Werf' ich den Purpurmantel meiner Dichtung.

Aehnlichen Gedanken leihen endlich die viel feiner empfundenen Verse „An Thaïs" Ausdruck, und das „Entnervt vom Kuß der Frauen", das die Schlußdissonanz der beiden Lieder „Auf den Tod eines jungen Dichters" bildet —

Manchen, der — noch jung an Jahren —
Jede Gunst des Glücks erfuhr,
Sah ich welk, mit grauen Haaren,
Und das Eine blieb ihm nur:

Auf ein Leben ohne Thaten
Tief beschämt zurückzuschauen . . .
Müd', enttäuscht, verkannt, verrathen
Und entnervt vom Kuß der Frauen

— dieses „Entnervt" ist ein hervorstechendes Mischtheil der Leutholdschen Erotik, welche, namentlich in der späteren Zeit, mehrfach etwas vom Hautgout des Ueberreifen bekundet.

Vom Ueberreifen und Blasirten zum Skeptischen ist aber überall nur ein Schritt — oder umgekehrt: vom Skeptischen zum Blasirten — oder, wenn man will: beides steht im Verhältniß der Wechselwirkung. Wer kann die Fäden, welche herüber und hinüber führen, hier in ihren vielfachen Verschlingungen verfolgen, wer sie entwirren? Genug, wie die eigentliche Lyrik Leutholds von der einseitigen Verherrlichung des Schönen ausgeht — man denke an die „Lieder von der Riviera"! — um sehr bald in's Ueppige und Herbe zu fallen, so nehmen seine mehr reflektirten Gedichte, zumal seine Oden, Ghaselen, Sprüche und Distichen, mehr und mehr eine bittere, welt- und menschenfeindliche Haltung an, und das Spernere mundum, spernere se ipsum, spernere sperni! ist die Devise so ziemlich der gesammten gedanklichen Poesie Leutholds.

Man könnte versucht sein, die ätzend satyrische Tonweise einer überlegenen Skepsis, die hier vorherrscht, als die unserem Poeten entsprechendste zu betrachten, und in der That, hier liegt eine besondere Stärke seines Talents. Er kennt die Welt und die Menschen, und welcher Welt- und Menschenkenner wird nicht herzlich mit ihm sympathisiren in der scharfen und immer ziel-

sicheren Weise, mit welcher er die Waffen führt gegen Schlechtigkeit und Dummheit, gegen Vorurtheil und Tradition, gegen Engherzigkeit und Kleinheit des Standpunkts in Staat und Gesellschaft, gegen alle Dogmen in Leben und Kunst? Man liest es mit wahrer Wonne, wie er die heute so tagesüblichen Dutzendgeburten aus Eigenliebe und Lüge mit Humor und Satyre abthut, diese Ritter des Streberthums und der Charlatanerie in allen Berufs- und Gesellschaftsklassen, diese Litteraturlakaien und Autoritätsanbeter, diese Philister und Pietisten, diese Protzen und Junker!

Aber wie stark und bestimmt der Kultus des Schönen auch in der Lyrik Leutholds hervortritt, wie sehr die Dialektik der Skepsis auch zu seinem geistigen Bilde gehört, als das eigentlich Charakteristische in ihm dürfen wir weder dieses noch jenes Moment bezeichnen; denn bei aller intensiven Kraft sowohl des Gefühls wie des Gedankens fehlt der Dichtung Leutholds nach beiden Seiten hin zu sehr die Selbstständigkeit des Gehalts, die eigenartige Physiognomie, als daß hier der Nerv seines dichterischen Wesens zu suchen sein könnte. Leuthold ist nach Form und Inhalt kein einzig auf sich selbst gestellter Dichter; er ist ein ausgesprochener Eklektiker, und nichts bekundet, schon bloß äußerlich betrachtet, seine eklektische Natur so sehr wie die bunte Mosaik der Formen, in denen er schwelgt. Es ist ein rastloses Suchen des Dichters nach entsprechenden Gefäßen für seine poetischen Motive, und einige Male hat man sogar das Gefühl, es sei ihm das Gefäß Hauptsache und der Inhalt nur um dieses Gefäßes willen hineingegossen.

Ich habe bereits betont, daß Heinesche und ganz besonders Platensche Einflüsse, namentlich in Betreff der Form, Leutholds Dichtweise mehrfach bestimmen, und es wäre nicht schwer, nachzuweisen, wie noch andere Vorbilder ihre Schatten in seine Dichtung werfen, Byron und Geibel voran. Anklänge an alle diese Geister tönen durch und lassen etwas, von dem man sagen könnte: „Dies ist specifisch Leutholdisch", nicht allzu oft aufkommen — es fehlt eben das originale Gepräge; Leutholds Sprache ist, wie bei allen Poeten aus zweiter Hand, rhetorisch, und wir kommen bei aller Bewunderung einzelner und vieler Schönheiten, bei dem großen Achtungsgefühl vor dem Ganzen über den Eindruck des bloß Akademisch-Schönen und Nüchtern-Gesinnungsvollen nicht hinweg. Es mangelt — was einzig eine Lyrik bedeutend macht — das individuelle Gewicht des Inhalts: ein Pathos, das persönlich ist und doch frei und weit über die Person des Dichters hinauswächst, eine große Leidenschaft und eine große Weltanschauung.

Ich greife, um Leuthold bündig zu charakterisiren, auf meine in der Einleitung gebrauchte Bezeichnung zurück: er ist ein Formalist. Und in der That: in der schönen Form liegt vielfach das Geheimniß seines Reizes und seiner Macht — er ist ein Formkünstler allerersten Ranges, Platen, seinem Meister, hierin durchaus nicht unebenbürtig.

Und Leutholds Verhältniß zur deutschen und zur zeitgenössischen Dichtung überhaupt?

Heinrich Leutholds Stellung im litterarischen Deutschland ist keine erste, keine führende, weil seine Dichtung

von keinem großen Pathos getragen wird, von keinem eigenartigen Inhalte erfüllt ist. Leutholds Auffassung der höchsten menschheitlichen Fragen ist, wie wir wissen, eine fast durchweg skeptische; allein mit der bloßen Skepsis läßt sich kein umfassendes Weltbild formen und runden — kein großer Dichter ohne ein metaphysisches und ethisches Credo! Leutholds Verhalten den Dingen und dem Kosmos gegenüber ist, wie hieraus folgt, ein vorwiegend negatives; allein mit der reinen Negation läßt sich keine Harmonie schaffen zwischen dem einzelnen Menschen und dem Weltganzen, zwischen Himmel und Erde — kein großer Künstler ohne positiven Lebensboden, ohne positive Strebeziele! Positiv ist Leuthold nur nach einer Richtung, nach der Richtung des Schönen hin: er hat nur ein einziges Ideal, ein ästhetisches. Aber das genügt unmöglich; denn wie die Aesthetik als abstrakte Wissenschaft in letzter Linie der Metaphysik und Ethik nicht entbehren kann, gerade so der Dichter, der Künstler, der ihre abstrakten Gesetze konkret verkörpern soll! Es ist ein recht flotter Ton darin, wenn Leuthold in einem der „Lieder von der Riviera" singt:

Laß, mein süßes Kind, die Heil'gen,
Und des Glaubens Hieroglyphe,
Laß mir die von deutschen Dichtern
Längst behandelten Motive!

— allein so scherzend lassen sich die Räthselfragen des Lebens nicht abthun. Sage mir, Dichter, wie es um deine Ethik steht, und ich will dir sagen, welche Staffel dauernden Werthes dein Pegasus erfliegen kann, sofern du sonst mit kastalischem Wasser geweiht bist!

Aber verlangen wir von einem Hephästion nicht, daß er gleich ein Alexander sei! Messen wir den Mann mit seinem eigenen Maaße! Leuthold gehört zu den ehrlichsten und überzeugungsreinsten dichterischen Aposteln des Schönen, und auf diesem Felde steht ihm beides zur Verfügung, der Wille wie die Waffen. Er hat das Gesetz der schönen Form, das uns gegenwärtig mehr und mehr getrübt zu werden droht, mit dem vollen Einsatze seines vornehmen Talents ausdauernd vertheidigt, ein Verdienst, das ihm — heute zumal — nicht hoch genug angerechnet werden kann! Er ist ein kundiger und tapferer Verfechter des Idealismus — aber er ficht nicht im Vordertreffen; er ist ein geistvoller und streitbarer Platenide — aber kein Platen.





Heinrich Vierordt.

Eine Skizze.



Es singt im deutschen Dichterwalde heute bekanntlich von allen Zweigen. Ein vorlauter Dilettantismus macht in der Naturlyrik den längst todt gesungenen König Lenz mit seinem ganzen Generalstabe wieder und immer wieder galvanisch lebendig; in der Schänkenlyrik stellt er, um ein Paul Heyses'sches Wort zu gebrauchen, seine Lieder durchaus nicht unter sondern sehr ungenirt auf den Scheffel; in der Erotik setzt er ein widerlich kokettes „Ed in Spagna mille e tre!" endlos in Scene, und in der Reflexionslyrik — du lieber Gott! — tritt er alle Pfade aus. Die Lyrik der Anschauung dagegen scheint längst auf dem Aussterbe-Etat zu stehen; denn wie Wenige pflegen heute noch mit Beruf die Ballade, die Romanze, das Situationsbild, kurz die epische Lyrik! Es ist sehr still geworden auf diesem anmuthigen Grenzgebiete.

Dieses Stillgewordensein ist aber, im Zusammenhange mit dem Gesammtcharakter unserer Zeit betrachtet, eine ganz anomale Erscheinung.

Das Lebenselement der epischen Dichtung ist Thatenfreudigkeit; sie wächst aus dem satten Boden eines blühenden Nationalgefühls hervor und aus dem lebhafter geweckten Bewußtsein von den Beziehungen der Völker zu einander. Kleine Zeiten, Zeiten weltgeschichtlicher Windstille oder nationalen Niedergangs erzeugen immer eine wesentlich subjektiv gefärbte Litteratur: der Mensch, in sich selbst zurückgedrängt, beschäftigt sich in so gearteten Perioden vorwiegend mit seinem eigenen Ich — die Dichtung trägt einen ausgesprochen lyrischen Charakter. Epochen weltbewegender Thaten oder stürmischen nationalen Aufschwungs dagegen werden in der Regel von einer mehr im Objektiven wurzelnden Dichtung begleitet: wir richten in solchen Tagen den Blick gespannter nach außen — unser Schriftthum zeigt eine vorherrschend epische Physiognomie. Gegenüber den großen nationalen Errungenschaften und politischen Neugestaltungen, welche Deutschland in den letzten Jahrzehnten erlebt, ist es daher zu verwundern, daß — von der eigentlichen Epik hier zu schweigen — auf dem Gebiete der Lyrik epische Mischklänge nicht kräftiger durchschlagen und so die enge Welt persönlicher Empfindungen erweitern, das uferlose Meer der Reflexion aber zurückdrängen, um vaterländischen und historischen Motiven um so energischer zum Worte zu verhelfen. Es ist verschwindend wenig, was die zeitgenössische Lyrik nach dieser Seite hin an guten Erzeugnissen aufzuweisen hat, und von dem Nachwachsenden geht manches Treffliche sang- und klanglos in der jährlichen Novitätenfluth des Büchermarktes unter! Nur aus diesem Umstande und den vielfach irre geleiteten

Instinkten von Kritik und Publikum läßt es sich erklären, daß ein Dichter, der seit einigen Jahren gerade auf diesem Felde ein ungewöhnliches Talent bekundet, bisher viel zu wenig beachtet worden — ich meine den Karlsruher Poeten Heinrich Vierordt.

Der jugendliche badische Sänger ist ausschließlich Lyriker und umfaßt in seinen drei Sammlungen neben dem sangbaren Liede das Gesammtgebiet der episch-lyrischen Dichtung von der noch nahezu völlig im Lyrischen steckenden Ballade an bis zur kleineren poetischen Erzählung, also bis hart an die Grenze des eigentlichen Epos hinan. Alle zwischen diesen äußersten beiden Marksteinen der lyrisch-epischen Dichtung sich bewegenden Rubriken zieht er in den Bereich seines Schaffens: zunächst die Romanze in allen ihren Schattirungen, die lakonisch pointirte wie die episch schildernde, sodann das traumhaft fragmentarische Stimmungs- wie das lichtvoll ausgeführte Situationsbild, die lyrische Historie wie die historische Elegie, das markige Schlachtentableau wie das gedankenvolle Zeitgemälde, die ruhig gehaltene Culturstudie wie die phantastisch durchblitzte Allegorie. Aber die eigentliche Domäne Vierordts ist eine episch-lyrische Gattung, welche die ästhetische Terminologie bisher noch mit keinem festen Namen bezeichnet; denn seine schönsten Lorbeeren erntet Vierordt nicht auf dem Gebiete des epischen Liedes, also der Ballade, jener lyrischen Grenzgattung, welche die Handlung ganz in Stimmung und Empfindung auflöst, auch nicht auf dem des liederartigen Miniatur-Epos, der Romanze, die umgekehrt Stimmung und Empfindung ganz in Handlung umsetzt, noch endlich

auf irgend einem andern der mit Vorliebe angebauten lyrisch-epischen Nebengebiete — er leistet sein Bestes und Bedeutendstes vielmehr auf dem Felde jener philosophisch leicht durchhauchten, knapp gefaßten Dichtung, welche den Blick auf große geschichtliche Entwicklungen gerichtet hält, aus der Kette der Weltereignisse leuchtende oder dunkle Momente herausgreift und sie entweder in Einzelbildern eindrucksvoll ausprägt oder in Cyclen beziehungsvoll aneinanderreiht. Er ist kein eigentlicher Balladen- oder Romanzensänger; er ist ein Ideendichter im Gewande der Historie.

Es ist nicht ohne Reiz, Vierordt's Stellung gegenüber der zeitgenössischen historischen Lyrik in Deutschland andeutungsweise zu kennzeichnen. Hermann Lingg bietet uns plastisch herausgemeißelte Gestalten und düster gefärbte Völkerfresken, Emanuel Geibel ethisch erfaßte Charakterportraits und gedankenvoll gehobene Monologe, Felix Dahn kulturhistorisch gehaltene Heroentypen und großerschlossene Gesammttableaus. Bei Lingg haben wir symbolische Beleuchtung, bei Geibel dramatische Bewegung, bei Dahn epische Anschauung. Ihnen allen Dreien aber ist ein monumentaler Zug und die Richtung auf Alterthum und Mittelalter eigen. Anders Vierordt! Dem Prinzipe des Plastischen und Symbolischen bei Lingg, des Ethischen und Dramatischen bei Geibel, des Culturhistorischen und Epischen bei Dahn stellt er ein ausgesprochen lyrisches Colorit mit pathetischem Grundton entgegen; an die Stelle des Monumentalen, welches jenen Dreien gemeinsam ist, setzt er das Elegisch-Contemplative, und die bei Jenen vorherrschenden Ideenkreise

des Alterthums und Mittelalters vertauscht er mit einer entschieden modernen Stoffwelt. Ich spreche in allem vorher Gesagten ausschließlich von den reifsten Dichtungen Vierordt's, dessen dichterische Produkte von sehr verschiedenem Werthe sind. Er steht in der Vollkraft seiner Jahre und hat, ehe er den Gipfel dichterischer Reife erklommen, auf dem er heute steht, eine an bedeutenden Ausblicken in Welt und Leben wie an poetischen Versuchen reiche Entwicklungsbahn durchlaufen.

Heinrich Vierordt wurde am 1. October 1855 zu Karlsruhe als Sohn eines Offiziers geboren. Die ersten Jahre seiner Kindheit verlebte er in Freiburg im Breisgau und in Konstanz, wo der Vater damals in Garnison stand; vom fünfzehnten bis zum neunzehnten Jahre besuchte er das Gymnasium zu Wertheim am Main. Er darf es also als eine besondere Gunst des Schicksals betrachten, daß er die wichtigsten Entwicklungsjahre gerade in den schönsten Gegenden seiner engeren Heimath und zwar angesichts einer Natur zubringen durfte, die das Großartige mit dem Lieblichen so reizvoll vereinigt. Namentlich in Wertheim, dem anmuthigen Mainstädtchen, erwachte in ihm das volle Bewußtsein von Glück und Jugend:

Der Frühling wandelt
Vom südlichen Meer
Und streut eine Fülle
Des Glücks umher;
Die Thäler schimmern
Im Blüthenkleid —
O goldene, herrliche
Jugendzeit!

Wie rauschen die Wälder
So freudig in's Thal
Und netzen die Wipfel
Im Morgenstrahl!
Wir schwenken die Hüte
Und jauchzen weit:
O goldene, herrliche
Jugendzeit!

Die Sterne am Himmel
Die Blumen im Feld,
Die Vögel im Walde,
Die Wogen im Belt,
Sie alle sind mit uns
Zu singen bereit
Von goldener, herrlicher
Jugendzeit.

Wir lassen der Tiefe
Die Nacht und den Staub
Und kränzen die Stirnen
Mit Rebenlaub.
Von finstrer Sorge
Der Lenz befreit
In der goldenen, herrlichen
Jugendzeit.

O Frühling, o Lieder,
O Sonnenschein!
Wie strahlt ihr beglückend
In's Herz hinein!
Ach, würde die Stunde
Zur Ewigkeit
In der goldenen, herrlichen
Jugendzeit!

Voll und tief aber ging ihm der Sinn für die Natur, der in seinen Gedichten überall zum Austrag kommt, erst auf in den prachtvollen Scenerien des Spessart- und Odenwaldes.

Dort unter Waldgesängen, Blumen, Reben
Ist aufgewacht der Genius meiner Lieder —

singt er in dem Gedichte „Mein Thal". Die tiefe Empfänglichkeit für die Natur gab seinem dichterischen Schaffen in vieler Beziehung Richtung und Inhalt. Daneben aber waren die erziehlichen Einflüsse einer poetisch begabten Mutter und die auf weiten Reisen empfangenen Eindrücke von höchster Bedeutung für seine geistige Entwicklung.

Nachdem er im Herbste 1877 Belgien, England, Schottland und die Hebrideninseln kennen gelernt und inzwischen auch die Universitäten Leipzig, Berlin und Heidelberg besucht, trat er 1880 mit einem Bande „Gedichte" zuerst vor die Oeffentlichkeit, welcher bei der Kritik mit Recht eine beifällige Aufnahme fand.

Es sind im wesentlichen Wertheimer Jugenderinnerungen, die er in dieser Sammlung niedergelegt. Das stimmungsvolle sangbare Lied wiegt vor; farbenreiche Naturschilderungen fallen häufig hinein, und gegen den Schluß hin heben sich einige balladenhafte Gedichte, wie „Der Kirchhof auf Jona", „Die Glocke von Gent", „Jung Swendal" und „Der Zuidersee" voll und kräftig ab, die neben den Liedern „Dahin", „Jugendzeit" und „Freude im Leid" sowie den „Nachtpsalmen" und den „Heidebildern" die Perlen der Sammlung bilden.

Der Charakter dieser ersten „Gedichte" Vierordt's ist im Ganzen der eines jugendlichen Tastens und Ringens nach dem Ideal und des Schwelgens und Sichwiegens in schönen, melodiösen Formen bei noch fehlender eigenartiger Physiognomie; sie reichen ihrer großen Mehrzahl nach nicht viel über den Werth der talentvollen Studie hinaus. Es ist eben das erste Flügelregen eines flugkräftigen aber noch nicht fluggewöhnten Pegasus, der die Welt vorläufig als einen willkommenen Tummelplatz jugendlichen Ueberschwangs, nicht aber bereits als die große Ringbahn für „klirrende Schlachten der Männer" betrachtet.

Zu diesen „Schlachten" ruft Vierordt seinen „schäumenden Renner" in dem Einleitungsgedichte zu den 1881 erschienenen „Liedern und Balladen" auf, welche, dem Großherzoge Karl Alexander von Sachsen gewidmet, uns den Sänger auf einer höheren Stufe der Reife zeigen. Gleich dieses Einleitungsgedicht bekundet Kraft des Gedankens und Gluth der Empfindung, Schwung der Phantasie und eine grandiose Sprache. Neben Weichem und Zartem ist etwas Thatendurstiges, Leidenschaftliches, Loderndes in den hier vereinigten Poesien fühlbar, das vielfach an das kraftgeniale Säbelrasseln des ritterlichen Romantikers Moritz Grafen von Strachwitz erinnert. Vierordt's Flügelroß ist hier zu einem feurigen Traber geworden.

Der knirscht vor Ungeduld im Gebiß,
Will keine Ruhe halten,
Will über des Lebens Finsterniß
Die strahlenden Schwingen entfalten.

Eine schöne und liebenswürdige, oft hinreißende Ueberschwänglichkeit ergreift des Dichters Seele:

Mit dem Donnerathem der Orkans,
Der über die Steppen schreitet,
Auf dem glänzenden Fittich des wilden Schwans
Gewaltig ausgebreitet,

Mit der Morgenröthe am Firmament
In kühngewölbtem Bogen —
Meine Seele, die innerlich flammt und brennt,
Ist mit heraufgezogen:

Denn stürmisch ist sie und wild wie das Meer,
Unendlich, ohne Schranken;
Wie blitzend Gewölke dräber her
Entladen sich Feuergedanken.

Romantik ist der Grundzug dieser zweiten Sammlung Vierordtscher Gedichte. Ueberwog im ersten Bande die Naturlyrik und war es die Form des Liedes, welcher wir dort vornehmlich begegneten, so macht sich hier vor allem eine mehr gestaltende als empfindende, eine episch angehauchte Lyrik in geschlosseneren Vortrage geltend. Zwar feiert Vierordt auch hier in warmen Tönen die Welt des Herzens, und formenschöne Lieder, wie „Stern der Liebe", „Das Vaterhaus", „Das Wort des Abschieds" und „Der Wünsche Rast" zeigen uns sein Talent nach dieser Richtung hin im schönsten Lichte, aber in erster Linie sind es doch die Gestalten der Sage und der Geschichte, welche die dichtende Phantasie in diesen „Liedern und Balladen" aus dem Chaos der Ueberlieferung vor uns heraufbeschwört und denen sie das schillernde Gewand

der Romantik über Haupt und Schultern wirft. Die Helden der deutschen Vorzeit ziehen an uns vorüber, die Riesen der Edda und die Recken der Nibelungen; Speere klirren, und Harfen tönen.

„Die Wunder alle der Sagenzeit,
Die entzückenden Märchenträume"

werden in Vierordt's Gestalten wach und schlingen ihre Zauberkreise um uns. Es ist vorwiegend die deutsche Sage mit ihrem eigenartigen Duft und Schimmer, in die wir uns versetzt sehen und die uns bannt und fesselt mit ihrer bestrickenden Schönheit. Tristan und Isolde rühren unser Herz; Siegfried und Hagen imponiren unserem Mannesbewußtsein; Brunhilde singt ein groß empfundenes Schicksalslied; mit Parcival pilgern wir zur heiligen Gralburg; mit Gudrun ankern wir nach erlittenem Weh und schwerer Drangsal im heimathlichen Sunde. Neben die Sage aber stellt sich die Geschichte: König Enzio und Heinrich der Löwe werden in schwungvollen Apotheosen gefeiert, und Alboin, dem heldischen Longobarden, fünf stolze Gesänge gewidmet; die Thaten der Landsknechte des Mittelalters finden in Vierordt einen poetischen Ausleger und die Hochmeister vom deutschen Orden in ihm einen begeisterten Verherrlicher. Allerlei fahrende Schüler und Spielleute, Ritter und Damen mischen sich in den Reigen dieser Lieder, und Nixen und Schwanenjungfrauen spielen überall hinein.

Das ist alles recht gut und schön, und Vierordt schlägt einige seiner edelsten Töne gerade auf diesen Ritten in's Land der Romantik an; seine Lieder athmen

oft etwas Verhaltenes, Knospenbrütendes; in seinen Romanzen webt es geheimnißvoll wie die Stimmen der Wasser in der Einsamkeit, und aus seinen Balladen blickt es uns häufig mit poetischem Schauer an — allein diese ganze Stoffwelt mittelalterlicher Träumereien und Phantasien hat etwas Unwirkliches und Spielerisches, das unser Jahrhundert längst überwunden; ihre Schönheit ist dem Bewußtsein unserer Tage im Grunde nicht viel mehr als Schönheit von Staub und Zunder. Es ist nicht uninteressant, an der Hand dieses Bandes zu gewahren, wie diese Anschauung in dem Dichter selbst mehr und mehr zum Durchbruch kommt.

Ich habe Vierordt, soweit es sich um seine späteren und vollendeten Erzeugnisse handelt, eingangs einen Ideendichter im historischen Gewande genannt. Das Ideenhafte fängt in diesem zweiten Bande an überall durchzublitzen, und immer giebt es sich im gesättigten Colorit einer feurigen Leidenschaft kund. In dem krafterfüllten „Titanensturz" heißt es:

Und sie haben im Taumel der Riesenkraft
Geschürt der Empörung Brander,
Des Gebirges Häupter der Erde entrafft,
Gestauet sie auf einander;
Empor sich thürmte der schreckliche Wall,
Und es baueten Tage und Nächte
Mit gewaltigen Armen die Söhne all
Vom wilden Titanengeschlechte.

Im Drange wuchtig und elementar,
Wie dunkle Naturgewalten,
Zum Himmel entsteigt die verwegene Schaar
Der urweltlichen Gestalten;

Hoch ragt die Veste in's Wolkenblau;
Der Stolz die Frevler blendet;
Noch wenige Felsen — und den Bau
Hat ihre Stärke vollendet.

Ihr Werk dräut in die Welt hinein,
Machtvoll empor gerichtet,
Ein lauter Jubelhymnus von Stein,
Den Titanentrotz gedichtet,
Und sie rühmen die Kraft, die solches vollbracht,
Und jauchzen ob ihrer Größe —
Da hüllt der Himmel sich plötzlich in Nacht
Mit donnerndem Getöse.

Und ein Wetter, ein nie geschautes, bricht los,
Als hätte ein Meer sich ergossen;
Prasselnd entlädt sich der Wolken Schooß
Mit Hagel und mit Schlossen: —
Der Donnerer schwingt geruhig den Keil;
Da qualmen des Blitzes Flammen,
Und klaftertief in den Abgrund steil
Stürzen die Berge zusammen.

Das trotzige Riesenwerk zerbrach;
Die Feuer es züngelnd umbrannten;
Hinab ward geschleudert zu ewiger Schmach
Die entfesselte Wucht der Giganten;
Die sehnigen Glieder wurden zerstückt
Von des Wetters zermalmenden Bränden;
Von den Felsen wurden die Leiber zerdrückt,
Zerschmettert das Haupt und die Lenden.

So besiegte des Geistes alleinziger Blitz,
Erhaben und gelassen,
Von seinem unnahbaren Wolkensitz
Die dunkle Kraft der Massen,
Und lächelnd ob der Titanenschlacht,
Schaut der Gewaltige nieder;
Des Chaos uranfängliche Nacht
Liegt in gährendem Brüten wieder

Neben diesen wie geflügelt daherbrausenden Anapästen und Jamben legen sodann Gedichte wie die bereits erwähnten Eingangsstrophen „Das Flügelroß", wie das gluthvolle „Seelenfing" und der farbig leuchtende Epilog „Romantischer Traumritt" Zeugniß ab für das in diesen „Balladen und Liedern" durchbrechende Ideenhafte.

Ich habe ferner Vierordts reifsten Gedichten einen entschieden modernen Zug beigemessen. Dieser moderne Zug kommt in dem zweiten Bande an mehr als einer Stelle zum Durchbruch. Vierordt ringt sich von der Romantik los und wendet sich, wenn zunächst auch nur in einigen wenigen Versuchen, den Gedanken- und Gefühlskreisen der Gegenwart zu. In den trefflichen Geschichtsbildern „St. Helena", „St. Cloud" und „Die Kürassiere von Reichshofen" steht er bereits vollständig auf dem Boden der modernen Historie, und diese Gedichte dürfen daher als der Uebergang zu den jüngsten und vollendetsten Schöpfungen Vierordts, zu den „Neuen Balladen" betrachtet werden, die 1884 erschienen und den Eltern des Dichters gewidmet sind.

Vierordt, der inzwischen in Heidelberg zum Doktor der Philosophie promovirt worden, eine Reise nach dem skandinavischen Norden (im Sommer 1882) sowie später nach Italien (1883) unternommen und zur Feier der silbernen Hochzeit des Großherzogs und der Großherzogin von Baden sowie der gleichzeitigen Hochzeit des Kronprinzen von Schweden und der Prinzessin Victoria von Baden ein poetisch ziemlich mattes Begrüßungsspiel „Die Kranzweihe" (1881) geschrieben — Vierordt stellt sich mit seinen „Neuen Balladen" den hervorragendsten Vertretern unserer

heutigen episch-lyrischen Dichtung nahezu ebenbürtig an die Seite.

Alle Poesie, wofern sie ächt ist, hat ihren Quellpunkt nicht in bloß ästhetischen Inklinationen, sondern sprudelt immer aus subjektiven Affekten, aus den persönlichen Empfindungen der Anbetung oder des Zorns, wenn nicht aus leidenschaftlicher Antheilnahme an dem allgemeinen Geschick der Menschheit hervor. Die lyrische Historie steht unter diesem Gesetze wie jede andere Dichtgattung auch; sie kann nur hinreißen, wenn das Herz sie geboren. Vierordt hat solche hinreißende Historien geschrieben. Er hat ein Herz für das Geschick der Menschheit wie des Einzelmenschen, aber er sieht das arme Einzelgeschick im welterschütternden Menschheitsgeschick wie das Menschheitsgeschick im Einzelgeschick; er hebt das Gefühl des Herzens in eine höhere Sphäre, in die Sphäre des weltgeschichtlichen Gedankens — er ist, wie gesagt, ein Ideendichter im Gewande der Historie. Und dazu kommt: er wählt seine Stoffe in seinen „Neuen Balladen" mit Vorliebe aus der Gegenwart — er ist ein moderner Ideendichter. In seinen „Balladen?" Nein, Vierordt ist — ich habe das schon angedeutet — kein Balladendichter. Der Titel seines Buches ist schlecht gewählt. Ob er uns in „Normannenbelehnung" die ironische Huldigung Robert Guiskards vor Papst Leo bei Ripalta drastisch vor's Auge stellt oder uns in „Columbus" Episoden aus dem Leben des großen Entdeckers vorführt, ob er in „Die Lüge vom Glück" uns an den Beispielen Iwans des Schrecklichen, Katharinens der Zweiten und Alexanders des Dritten zeigt, wie die

russischen Gewalthaber ihr Volk mit dem Märchen vom Glücke belügen, wie man sie belügt und wie sie sich selbst belügen, oder ob er uns in „Die Rache des Tempels", „Rouget de l'Isle" und „Die Tuilerienkinder" erschütternde Bilder aus der Geschichte Frankreichs entrollt, in „Der Traum von Miramar" aber die herzbewegende Geschichte singt, die mit der Idylle im Adriaschloß begann, um mit dem Trauerspiel von Queretaro zu enden — nirgends in diesen meistens groß gedachten Gedichten schlägt der eigentlich balladeske Ton durch; es fehlt ihnen (und mußte ihnen vermöge ihrer Art fehlen) das seelenvoll Traumhafte der Conturen, das sprunghaft Skizzenmäßige der Composition, was doch das echte epische Lied beides erfordert.

Die wirkliche Ballade gehört bei Vierordt zu den Seltenheiten. In den beiden früheren Sammlungen ist sie nur durch wenige Proben vertreten, wie durch „Jung Swendal", „König Hother und die Schwanenjungfrau", „Der Karfunkel von Wisby" und „Die Kürassiere von Reichshofen", in diesen „Neuen Balladen" dagegen einzig durch „Der Hexengeiger" und die „Königsschatten". Allenfalls dürfte man auch noch die nachfolgende schwungvolle Dichtung als Ballade bezeichnen.

Der Kreuziger.

Im Grunde schüttert die heilige Stadt;
Der Kidron heult durch Josaphat.

Der Herr wirft Blitze von seinem Stuhl,
Wie auf Gomorrhas Lasterpfuhl.

Die Gräber klaffen; der Vorhang riß;
In Kanaan ward es Finsterniß.

Auf der Schädelstatt glüht das Gebein
In schwefelgelbem Wetterschein.

Einsam hängt an dem Kreuze da
Der bleiche Dulder auf Golgatha,

Der dornengekrönt, vom Pöbel verlacht,
Gesprochen das Wort: „es ist vollbracht!"

Die Kriegsknechte, die Juden flohn,
Sich ängstend: dies ist Gottes Sohn!

Die Stätte leer — nur eine Gestalt
Gen Jericho den Felspfad wallt:

In der Dunkelheit mit wilder Hast,
In kaltem Schweiß, der Wüste Gast.

Der Donner schauert auf öder Flur,
Und flücht'ger wird des Mannes Spur.

Die Sohle heftend von Zeit zu Zeit,
Durchspäht er rückwärts die Dunkelheit.

Da züngelt grell der Wetterstrahl;
Von Golgatha glänzt der Marterpfahl;

Dies heil'ge Bildniß in der Fern',
Das packt den Kreuziger des Herrn.

Denn jener ist's, der am heutigen Tag
Den Heiland durchbohrt mit Hammerschlag,

Der in des Mantels faltigem Tuch
An's Kreuz die eisernen Nägel trug;

Der auf den Schultern sturmumgellt
Nun trägt den Fluch von einer Welt.

Wirkung dieser drei Gedichte beruht, die Kühnheit in der Wahl der Stoffe, die realistische und doch feurige Behandlung derselben und die schlichte und darum um so ergreifendere Form der Darstellung. Was diese letztere betrifft, so erweist sie überall Eigenart und Selbstständigkeit; denn Vierordt hat sich in dieser seiner dritten Sammlung von der Anlehnung an fremde Muster — Platen, Strachwitz, Scheffel, Freiligrath —, welche in seinen früheren Gedichten unverkennbar ist, glücklich losgesagt und geht in dieser wie in jeder andern Beziehung hier durchaus seine eigenen sicher betretenen und beharrlich verfolgten Wege.

Heinrich Vierordt ist kein Entdecker von poetischem Neuland auf dem Gebiete der episch-lyrischen Dichtung. Die lyrische Historie, sein eigenstes Feld, ist bereits vor ihm vielfach und mit Glück bei uns angebauet worden. Aber was andern Leistungen gleichen Genres gegenüber die Besonderheit dieser Vierordtschen Gedichte ausmacht, das ist, um es noch einmal zu betonen, dies: mehr als jene andern Leistungen sind die Dichtungen des Karlsruher Sängers von der Sonne der Idee durchleuchtet. Das sub specie æterni liegt der Muse Vierordts im Blute, und das gerade ist es, was dem Dichter unsere Achtung wie unsere Sympathie einträgt. In einer Zeit, wo auf der einen Seite seichte Nüchternheit und Trivialität sich für den allein seligmachenden Realismus ausgiebt, auf der andern Selbstbespiegelung und Empfindsamkeit das lyrische Prärogativ für sich in Anspruch nimmt, in einer Zeit ziel- und programmloser Massenproduktion kann ein vornehm geartetes und künstlerisch

geschultes Talent, wie das Vierordts, das so ernst nach dem Idealen ringt und sich große menschheitliche Aufgaben stellt, wahrhaftig nicht freudig genug begrüßt werden.*)

*) Im Momente der beginnenden Drucklegung der obigen Skizze erschien eine neue Sammlung Vierordtscher Poesien, die hier leider nicht mehr berücksichtigt werden kann: „Akanthusblätter. Dichtungen aus Italien und Griechenland“ (Heidelberg, Winter).



Anhang.





Im Berliner „Tunnel".

Ein Erinnerungsblatt.

(Humor und Ernst.)

„Ein Span von der anakreontischen Rune!" rief das „angebetete Haupt" und stieß, zum Zeichen, daß die Sitzung ihren Anfang genommen, zweimal mit dem mächtigen schwarzen Stabe auf den Boden, so kräftig, daß die goldene Eule, die den Stab krönte, heftig erzitterte.

„Makulaturen", „Klassiker" und „Runen", die feierlich im Halbkreis um den grünen Tisch saßen, waren ganz Ohr —

Ja so! Ich merke: da habe ich meine Schilderung ungeschickt begonnen. Ich bin unverständlich. „Span?", ruft der Leser, „Anakreontische Rune? Angebetetes Haupt? Makulaturen? Klassiker? Um des Himmels willen! wo sind wir denn überhaupt?"

Also deutlicher! Schauplatz: die bescheidenen Räume des „Café Belvedere" in Berlin! Zeit: Winter 1867!

Wir befinden uns in einer der ergötzlichen Versammlungen des damals in der preußischen Hauptstadt florirenden „Litterarischen Sonntagsvereins“. Mit diesem Vereine, seiner Geschichte und seinem Wesen aber hat es in Kürze folgende Bewandtniß.

Vater der Sonntagsgesellschaft ist der noch heute oft citirte Witzling M. G. Saphir, der bekanntlich gegen Ende der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts als Herausgeber der „Schnellpost“ in Berlin lebte. Leute von einer scharfen Feder haben immer viel Feinde, und der klopffechtende, journalistische Raufbold Saphir fühlte damals das Bedürfniß, sich zu seiner persönlichen Deckung mit einer Schaar frischer, kampflustiger und kampffähiger litterarischer Prätorianer zu umgeben. Er rührte also rüstig die Werbetrommel, und binnen kurzem sah er sich von einer ansehnlichen Zahl junger schreib- und streitbegieriger Kräfte umringt, die ebenso forsch blasende Postillone seiner „Schnellpost“, wie lungenkräftige Posaunisten seines persönlichen Ruhmes wurden: Commis, Studenten, Referendare, Lieutenants, Schauspieler — kurz, lauter in der Litteratur dilettirendes junges Volk, das an den Rockschößen des Witze schleudernden Prager Talmudisten per Schnellpost den Olymp zu erstürmen hoffte. Diese Elemente, nun einmal um seine Person gesammelt, hatte Saphir im Auge, als er am 3. Dezember 1827 „zur Vermählung des Fräulein Sahne mit dem Herrn Kaffee“ einen Aufruf erließ, der die Gründung eines Vereins nach dem Vorbilde der ehemaligen „Ludlamshöhle“ in Wien bezweckte. Und die er rief, sie kamen Alle. So trat denn der „Litterarische Sonntags-

verein" ins Leben; am nächsten Sonntage nach dem Aufruf, am 9. Dezember, hielt er seine erste Sitzung, aus welcher der Begründer als Vorsitzender und der damalige Hofschauspieler Ludwig Schneider als Schriftführer hervorgingen. Saphir hatte sich glücklich seinen publizistischen Generalstab geschaffen.

Ihren humoristischen Charakter — das Kind glich dem Vater — verleugnete die Gesellschaft nirgends. Gleich der scherzhafte Zusatz zu ihrem offiziellen Namen, die Bezeichnung: „Tunnel über der Spree", welche an die Lage des Sitzungslokals anknüpfte und auf eine kalauernde Parodie des damals in seinen ersten Stadien befindlichen Brunelschen Tunnels unter der Themse hinauslief — gleich diese Bezeichnung charakterisirt die Gesellschaft. Es war die liebe, lustige Thorheit, die unverblümte Narrethei und Karnevalslaune in Permanenz, welche die Kindheit des „Tunnels" bezeichnete. Einiges aus den ältesten Statuten ist für diese Kindheitsjahre des Vereins ungemein bezeichnend. So wurde — um ein paar Beispiele anzuführen — zum Schutzpatron dieser phantastischen Herren Saphiriden der deutsche Nationalschalk, der selige Till Eulenspiegel von Kneiflingen, erkoren, und mehr als einmal mußte der windige Heros des Humors sein Grab zu Mölln verlassen, um — zumal bei den alljährlichen Maskenscherzen des „Tunnels" — in Schellenkleid und Kappe leibhaftig unter seine Apostel zu treten und am grünen Tisch höchstselbst den Vorsitz zu übernehmen. Seiner schalkischen Majestät zu Ehren bestand denn auch das Wappen des Vereins aus einer mit großen Augen klug in die Welt blickenden Eule, welche in der einen

Kralle einen Spiegel, in der andern aber einen Stiefelknecht trug, dessen Zinken als Embleme der ungeheuren Ironie und der unendlichen Wehmuth hier in ein Ziegenrohr, dort in einen Schafskopf deutungsreich ausliefen. Und im Verfolg dieser närrischen Symbolik trug der große schwarze Stab, den das „angebetete Haupt", will sagen: der Vorsitzende der Gesellschaft, als Attribut seiner Macht führte, eine goldene Eule.

Ich bin mit der Erwähnung dieses Stabes und seines Trägers bereits in die Erklärung der etwas mysteriösen Einleitung meiner Plauderei eingetreten und habe zur weiteren Aufhellung derselben nur noch hinzuzufügen, daß die dort erwähnten „Makulaturen", „Klassiker" und „Runen" nur eine humoristische Umschreibung der drei Gruppen bedeuten, in welche die Mitglieder und Besucher des „Tunnels" zerfielen. Da waren zuerst die wirklichen Mitglieder, welche, der „Ahnung unsterblichen Dichterruhmes voll", als „Makulaturen" ihre „Späne", das heißt ihre poetischen Produkte zum Vortrage und zur kritisch-parlamentarischen Besprechung auf den Tisch des Hauses legten. Da waren sodann die passiven Mitglieder, welche als vornehm feiernde „Klassiker" und unproduktive Freunde des „Tunnels" sich lediglich an der Beurtheilung dieser „Späne" betheiligten. Da waren endlich die Gäste, die, meistens junge Leute, in der produktiven Thätigkeit mit den „Makulaturen" zu wetteifern pflegten, einstweilen aber noch unentzifferte Größen blieben — „Runen".

Und nun die „anakreontische Rune", mit der ich meine Plauderei so klangvoll eingeleitet! Ja, die „ana-

kreontische Rune" war kein Geringerer als ein blutjunger rite inskribirter studiosus philosophiae der alma mater Beroliniensis — ich selbst.

Anakreon, mein lieber Landsmann, hatte mich, der ich, den ersten Flaum auf der Oberlippe, jung, fröhlich, wissensdurstig und mit vielen „schönen" Gedichten in der Tasche, nach Berlin gekommen, freundlich im „Tunnel" eingeführt. Anakreon, mein lieber Landsmann! Ich fange schon wieder an, undeutlich zu werden und scheine gar vorgeben zu wollen, ich stamme aus dem Lande der Hellenen und nicht — was zwar weniger poetisch, aber nun doch einmal ganz unleugbar ist — aus dem der Obotriten. Da will ich denn doch schnell einschalten, daß im „Tunnel" die Verkappung in fröhliche Thorheit und neckischen Scherz so weit ging, daß jedes Mitglied der Sonntagsgesellschaft, um seinen bürgerlichen und gesellschaftlichen Charakter völlig abzuthun, seine wirkliche Personalbezeichnung zu Hause lassen und sich im „Tunnel" in das schillernde Gewand eines großen Namens der Vergangenheit kleiden mußte. Das war ein alter, treu bewahrter Tunnelbrauch. Der witzige Saphir wurde seinerzeit „Aristophanes", der geschäftige Ludwig Schneider „Campe" genannt. Aber damit noch nicht genug, hängte man jedem Tunnelianer noch irgend einen ihn ironisch charakterisirenden Spitznamen an, und für Fernstehende mochten diese seltsamen Prädikate oft genug höchst hieroglyphisch klingen. „Die hüpfende Schulhymne", „die brüllende Philomele", „der Karaibe", „der Runenspecht" sind einige beliebig herausgegriffene Beispiele solcher humoristischen Beinamen. Der „Anakreon" des „Tunnels"

aber war der liebenswürdige Kunsthistoriker Professor Friedrich Eggers, mein väterlicher Freund.

Als ich im Wintersemester von 1867 die Ehre hatte, von diesem als „Rune“ in den „Tunnel“ eingeführt zu werden, waren seit der Gründung der Gesellschaft fast vierzig Jahre vergangen. Die Alten und Aeltesten, die Urheber und Taufzeugen des „Tunnels“, waren längst begraben und vergessen oder doch in alle Winde zerstoben und zerstreut, und mit ihnen war auch die ursprüngliche Tendenz ausschließlich humoristischen Treibens aus dem Verein gewichen; die alten heiteren Formen und Traditionen waren geblieben, aber inhaltlich hatte sich neben dem Humor mehr und mehr eine strengere Richtung geltend gemacht; Produkte ernsteren Gehalts kamen zum Vortrag, und die Kritik, welche sich früher in mehr tändelnden Geleisen ergangen, hatte Tiefe und Gründlichkeit gewonnen. Nach Saphirs Weggang (1829) war der „Tunnel“ bald in eine neue Phase getreten; er hatte sein Gepräge als litterarische Leibwache seines Gründers verloren und sich zu einem wirklichen Poetenklub herausgestaltet. An die Stelle der bloß dilettirenden Studenten, Commis, Referendare und Schauspieler waren wirklich ernst strebende und zum Theil sogar bedeutende Talente, Dichter und Schriftsteller von Beruf getreten. Es sind geachtete, ja glänzende Namen, welche die Mitgliederliste des „Tunnels“ während der dreißiger und vierziger Jahre und bis tief in die fünfziger hinein aufweist. Hier nur einige derselben: Emanuel Geibel (im Tunnel: Bertram de Born), Paul Heyse (Hölty), Heinrich Smidt (Bürger), der spätere Staatsminister H. von Mühler (Cocceji),

A. Wollheim da Fonseca (Byron), Dr. Adolf Loewenstein (Hufeland), Chr. Friedrich Scherenberg (Cook), Dr. Werner Hahn (Cartesius), Bernhard von Lepel (Schenkendorf), Wilhelm von Merkel (Immermann), Theodor Fontane (Lafontaine), Dr. Rudolf Loewenstein (Spinoza), Moritz Graf von Strachwitz (Götz von Berlichingen), Franz Kugler (Lessing), Fedor von Köppen (Willamow), Hugo von Blomberg (Maler Müller), Kapellmeister Taubert (Dittersdorf) und Maler Adolf Menzel (Rubens).

Es muß für den „Tunnel" wohl eine glänzende, von eigenartigem Idealismus durchleuchtete Zeit gewesen sein, die Zeit von den letzten vierziger bis zu den mittleren fünfziger Jahren, wo nach Ueberwindung der bloß humoristischen Anfänge der Gesellschaft sich mehr und mehr ein höher fliegender Geist geltend machte und ein Geibel, ein Strachwitz, ein Scherenberg, ein Kugler, ein Heyse vor der Corona der Tunnelianer ihre Geisteswerke zum Vortrag brachten. Und zu einem wie mannigfaltigen Ganzen gruppirten sich diese Geister! Moritz Graf von Strachwitz entfaltete in seinen sporenklirrenden und doch vom Hauche zarter Empfindung durchwehten Balladen die Fahne romantischer Ritterpoesie; Emanuel Geibel (freilich nicht lange in Berlin weilend) sang damals mit dem vollen Brustton ungebrochener Jugendlichkeit seine frischesten und schmelzvollsten Lieder; Chr. Friedrich Scherenberg ließ wie erzklirrende Kohorten seine rasselnden Schlachtgesänge aufmarschiren; Paul Heyse brachte mit bezaubernder Liebenswürdigkeit seine eleganten, graziös geschliffenen „Novellen in Versen"

zu Gehör, und Heinrich Smidt — wer kennt ihn heute noch? — fesselte die Aufmerksamkeit der Hörer mit seinen spannend geschürzten Seegeschichten, während der scharfsinnige Wilhelm von Merkel und der feinfühlige Franz Kugler an den so verschieden gearteten Produkten ihrer Tunnelgenossen eine immer geistreiche Kritik übten.

Als ich von meinem freundlichen Landsmann in den „Tunnel“ eingeführt wurde, war der Verein sozusagen bereits in seine dritte Entwicklungsperiode getreten: die erste, stark dilettantisch angehauchte Phase, auf welche der zweifelhafte Stern des humoristischen Bravour-Ringers und -Boxers Saphir seinen etwas trüben Glanz herabsandte, war natürlich längst überwunden; denn in vierzig Jahren verändert sich die Welt, aber auch die zweite, lang andauernde, die eigentliche Glanzperiode, die durch die soeben genannten Namen bezeichnet wird, war so gut wie abgeschlossen. Von den Koryphäen der vierziger und fünfziger Jahre traf ich nur noch einige wenige an. Außer dem liebenswürdigen, weichherzigen Anakreon-Eggers befanden sich von den hervorragenden älteren Mitgliedern nur noch der schwungvolle und formgewandte Balladensänger Theodor Fontane, der geistreiche und gelehrte Litterarhistoriker Werner Hahn, der versgewandte und melodiöse Platenide Bernhard von Lepel, der kernige und originelle Schlachtenschilderer Chr. Friedrich Scherenberg und der zartgestimmte und farbenprächtige Lyriker Hugo von Blomberg auf dem Schauplatze.

„Angebetetes Haupt“ war damals der als Pädagoge geachtete Karl Bormann, während Fedor von Köppen — er hat kraftvolle Hohenzollerlieder gesungen — das

Amt des Schriftführers verwaltete. Die Uebrigen von der alten Garde waren inzwischen theils zum großen Appell ins Jenseits abgerufen, theils hatten sie Berlin verlassen und ihre Zelte hier und dort in der Heimath oder in der Fremde aufgeschlagen. Inzwischen waren neue Geister an Stelle der ausgeschiedenen in den „Tunnel“ reichlich eingetreten, aus deren Zahl ich in erster Linie meinen Landsmann, den ebenso vielseitig wie großartig beanlagten Adolf Wilbrandt hervorhebe; auch unter den „Runen“, in deren Reihe sich manches schöne, später zu wohlverdienter Anerkennung durchgedrungene Talent geltend machte, befanden sich zwei damals noch sehr junge Landsleute von mir, der feinsinnige Heinrich Seidel und der geistvolle Gustav Floerke, die in den litterarischen Wettkämpfen des „Tunnels“, jugendlichen Feuers voll wie ich selbst, oft genug mit mir in die Arena traten und um den Lorbeer des Abends rangen.

Wo sind sie hin, die schönen Zeiten, da der schriftstellerische Verkehr in Deutschland noch nicht wie heute zu einem bloßen Scheinleben herabgedrückt war, zu einem Leben, in dem die Organe des Herrn Stephan, unsere Reichs- und Stadtpostanstalten, die Hauptvermittler persönlicher Beziehungen abgeben und der Poet dem Poeten fast nur noch in abstracto begegnet, das heißt in den druckgeschwärzten Spalten unserer Journale und Feuilletons, oder wenn es wirklich einmal in concreto geschieht — nun, dann höchstens auf dem glatten Parket des Salons, wo lediglich conventionelle Rücksichten die Honneurs machen! Damals war es anders. Es gab noch ein gesellschaftliches Element im Leben des deutschen

Schriftstellers. Der Mensch im Dichter suchte den andern Menschen im andern Dichter; man trachtete nach Realitäten im Verkehr; man wollte den Verkehr individualisiren; man wollte nicht nur kühl debattiren, man wollte auch warm miteinander sprechen; man wollte die Geister — Auge in Auge — an einander reiben, und dann wollte man auch einmal die Hand in die Hand des Andern legen; dazu aber brauchte man damals keine Schriftstellertage und große Schmausereien, die mit ihrem prahlerischen offiziellen Gebahren die Geister eher entfremden als mit einander befreunden — man fand sich auch ohne großen Apparat und ohne viel Federlesens.

Es ging sehr einfach und im höheren Sinne des Wortes gemüthlich her in den Sitzungen der wackeren Tunnelianer — aber oft auch heiß genug. Wenn der große eulengekrönte Stab des „angebeteten Hauptes“ seine statutenmäßigen zwei Stöße hatte erdröhnen lassen und die anwesenden „Makulaturen“, „Klassiker“ und „Runen“ auf ihren Sitzen still geworden waren, wenn dann der Schriftführer das Protokoll der vorigen Sitzung verlesen — o, der große Moment steht mir noch lebhaft vor Augen: flott und frisch legte dann Willamow oder Schenkendorf, Anakreon oder irgend ein Anderer der tapferen Kämpen in Apoll seinen „Span“ auf den furchtbaren, schicksalentscheidenden grünen Tisch. Der Autor selbst — oder, wenn Mangel an Vorlesergabe es ihm verbot, der Erbarmen fühlende Schriftführer — nahm nun dem „Haupte“ gegenüber Platz und brachte mit Todesverachtung das poetische corpus zum Vortrag. Nach vollbrachter Vorlesung aber entbrannte die Debatte, die

im Für und Wider die Geister oft feurig auf einander platzen ließ, um alsdann in einer namentlichen Abstimmung ihren Abschluß zu finden. Die fünf Prädikate: „sehr gut", „gut", „verfehlt", „ziemlich" und „schlecht", mit deren einem jeder Anwesende, so weit er stimmberechtigt war, sein Urtheil abzugeben hatte, wurden für den „Span"-Inhaber Schwingen, die ihn zum Olymp hinauf-, oder Pfeile, die ihn zum Tartarus hinabbeförderten, für den Einen sammetne Sprossen, auf denen er zum Himmel eines approbirten Tunnelruhmes hinaufstieg, für den Andern glühende Stufen, die ihn zur Hölle gescheiterter Hoffnungen hinabgeleiteten. Und schließlich erhielt er zu seiner Ehre oder Schande das Gesammturtheil des gestrengen Tribunals in aller Form feierlichst eingehändigt. Ich fühle noch das Zucken der Verlegenheit um Schläfen und Wangen, das mich befiel, als eines Abends ein Lieblingskind meiner damals noch hochjugendlichen Muse mit der Censur „ziemlich" prämiirt wurde.

Doch was man schwarz auf weiß besitzt,
Kann man getrost nach Hause tragen.

Heilsam für die litterarische Schulung ihrer Theilnehmer waren diese Sonntagssitzungen in eminentem Grade. Durch das kritische Fegefeuer derselben sind die schönsten Jugendgedichte eines Geibel, die meisten Balladen eines Strachwitz und eine Reihe von Dichtungen anderer Poeten gegangen, bevor sie draußen in der großen Welt die Köpfe beschäftigten und die Herzen gefangen nahmen, und diese kritische Thätigkeit —

namentlich des „Tunnels“ der vierziger und fünfziger Jahre — ist ein Verdienst, das bisher noch viel zu wenig gewürdigt worden ist.

Zeigte sich die litterarische Sonntagsgesellschaft an solchen Sitzungsabenden sozusagen im schlichten Arbeitsrocke, so zog sie zweimal im Jahre ein buntes Festgewand an, das sie gewissermaßen über sich selbst hinaus und in eine schöne, freie Sphäre der Freude und des Glanzes erhob. Das war das eine Mal beim „Eulenspiegelfest“ um die Fastnachtszeit, wo der Karnevalslaune die Zügel freigegeben wurden, das andere Mal beim Stiftungsfest der Gesellschaft, das an jedem 3. Dezember in Scene ging. Auch die schöne Welt hatte zu dem Feste Zutritt, und an diesem Abend legten die Mitglieder den Tunnelorden an, den Till, der edle Schutzpatron des Vereins, zum Silberjubiläum gestiftet hatte. Eingeleitet wurden die Stiftungsfeste gewöhnlich durch eine sogenannte „Konkurrenz“, in welcher der beste „Span“ den „Immermann-Preis“ errang, das heißt die Jahreszinsen eines von dem damals schon verstorbenen W. von Merkel (Immermann) zu diesem Zwecke gestifteten Capitals. Festmahl, Musik und Tanz schloß sich an diese „Konkurrenz“.

Das Stiftungsfest des „Tunnels“ von 1867 wird mir immer unvergeßlich bleiben, und zwar um des tiefgehenden und bleibenden Eindrucks willen, den ich von einem Manne empfing, den man wohl als die hervorragendste und eigenartigste Gestalt des damaligen „Tunnels“ und den ausgesprochenen Liebling des Vereins bezeichnen muß, von dem alten, ehrwürdigen Chr. Friedrich Scherenberg (Cook), dem Dichter von

„Waterloo“ und „Ligny“. Der damals Neunundsechzigjährige trug an jenem Abend — man feierte das Fest des vierzigjährigen Bestehens der Gesellschaft — eine Episode aus seinem unvollendet gebliebenen großen Epos „Franklin“ vor, welche die Hörer in die starre, todte Welt des Eismeeres versetzte und ihnen das grandiose Bild der nach der langen arktischen Winternacht gluth- und glanzvoll aufgehenden Sonne in brennenden Farben malte. Der Eindruck der Dichtung, die von dem würdigen Alten trefflich vorgetragen wurde, war ein großer, mir persönlich ein unauslöschlicher — unauslöschlich wie es in mir auch die Erinnerung an den „Tunnel“ ist und an die schönen Tage meiner Berliner Lehrzeit.





Franz von Gaudy.*)

Eine Skizze nach handschriftlichen Mittheilungen.



Vor mir liegt eine Reihe vergilbter Erinnerungsblätter an Franz von Gaudy, zum Theil Originalhandschriften des Dichters, die ich der Güte der Frau Constanze von Kalckreuth, der Schwester Gaudys, verdanke. Ueber den Sänger der „Kaiserlieder", diesen Heine im Rocke des Königs, wurden widerspruchsvolle und unrichtige Daten so häufig in Umlauf gesetzt, daß ich, jene Erinnerungsblätter durchforschend, der Versuchung — oder soll ich sagen: dem Rufe der Pflicht? — nicht widerstehen kann, aus dieser bisher noch unbenutzten authentischen Quelle einiges über Gaudys Leben zur Berichtigung und Ergänzung mitzutheilen.

---

*) Zuerst in der „Gartenlaube" (Jahrgang 1876, Seite 487) mit anderer Einleitung abgedruckt und dann (1881) in Karl Fuldas Buch „Adalbert Chamisso und seine Zeit" (Seite 200—207) im Auszuge reproduzirt, wobei Quellenangabe irrthümlicher Weise verabsäumt wurde.

Eine eingehende Charakteristik des Dichters mit kritischen Einblicken in seine Werke, eine Studie in dem sonst von mir gepflegten Genre, liegt hier ausnahmsweise nicht in meiner Absicht. Ich will auf Grund der angegebenen Quelle nur einige für Gaudy charakteristische Einzelheiten seines äußeren Lebens im Nachstehenden niederlegen.

„Bei meiner Geburt", erzählt des Dichters Schwester, „soll der fünfjährige Bruder*), der eher französisch als deutsch sprach, unablässig gerufen haben: ‚Moi, je veux, qu'on la nomme Constance, comme Maman'. Der Wille des kleinen Haustyrannen ging durch, und mit diesem Namen wurde mir das Lebensprogramm gestellt; denn ich bin ihm in ‚Beständigkeit' eine treue Schwester gewesen; er hat mir manchen Schmerz, viele Sorgen bereitet, aber doch — welch hohes Glück verdanke ich ihm und seinen großen Gaben!"

Die schöne geniale Mutter, eine geborene Gräfin von Schmettow, erzog die Kinder nach Rousseauschen Grundsätzen in fesselloser Freiheit, die dem Knaben oft so weit die Zügel schießen ließ, daß er in der überschäumenden Kraft seines Wesens nicht selten zur Geißel der Familie wurde. Der Vater, General von Gaudy, wurde fast ganz von seinen dienstlichen Functionen in Anspruch genommen, und jene kriegerischen Zeiten, in welche die ersten Lebensjahre seines Söhnleins fallen, entfernten den viel in Anspruch Genommenen häufig weit vom Hause, sodaß er sich um die Erziehung seiner Kinder nur wenig kümmern konnte. Franz verließ schon

*) Er wurde am 19. April 1800 zu Frankfurt a. O. geboren.

im sechsten Lebensjahre (1806) das väterliche Haus zu Frankfurt a. O., um in verschiedenen Pensionen seine fernere Erziehung zu empfangen, doch konnte, wie seine Schwester berichtet, Niemand den wilden Rangen recht bändigen. Da wollte das Glück, daß der General von Gaudy wegen seiner umfassenden Bildung und der ihm eigenen vollendet feinen Umgangsformen vom Könige Friedrich Wilhelm dem Dritten dazu ausersehen wurde, das schwere und verantwortungsvolle Amt eines Erziehers des preußischen Kronprinzen, nachherigen Königs Friedrich Wilhelm des Vierten, zu übernehmen. Franz folgte seinem Vater nunmehr nach Berlin, um das dortige Collège Français zu besuchen. Er war während dieser Zeit bei dem Prediger Reclam, dem er das Leben weidlich sauer machte, in Pension. Unter anderen gefährlichen Streichen, die der von Lebenslust und Kraft übersprudelnde Knabe damals in Scene setzte, erzählt die Schwester auch den folgenden, für die Sinnesart des nachherigen Dichters sehr charakteristischen: Als Reclam ihm eines Tages Stubenarrest gegeben hatte und nach mehreren Stunden wieder zu ihm ins Zimmer trat, um ihn aus der Gefangenschaft zu erlösen, war unser Franz verschwunden; lange suchte der würdige Mentor nach dem trotz Schloß und Riegel entflohenen Zöglinge, bis er ihn endlich zu seinem nicht geringen Schrecken an der Außenseite des Hauses, an einem Fenster des zweiten Stockes, mit den Händen um das Fensterkreuz geklammert, in einer höchst halsbrecherischen Stellung wiederfand. Nur das eindringliche Bitten und Flehen des schwer geängstigten Geistlichen vermochte den jungen

Trotzkopf, gnädigst wieder mit heilen Gliedern zu dem Loche hineinzuklettern, aus dem er, die Gefahr nicht achtend und das heiße Herz voll Eigensinn und Grimm, herausspaziert war.

Durch des Vaters Stellung gewann Franz den Vorzug, Studiengenosse des Kronprinzen zu werden, und erhielt somit von Dingen und Verhältnissen Kenntniß, welche sonst nicht an einen Knaben heranzutreten pflegen. So eröffnete sich ihm schon frühe ein Blick zugleich in die idealen Güter des Geistes und in die praktischen Zustände des Lebens; schon damals war er in den Werken der classischen Schriftsteller alter und neuer Zeit ebenso bewandert, wie in den Arbeitssälen der Fabriken und Manufacturen von Berlin und der Provinz Brandenburg. Durch diese frühzeitige Wissensfülle wurde ihm schon zu jener Zeit ein reiches geistiges Material zu eigen, an dem sein inneres Leben sich kräftig und eigenartig entwickelte.

Dem General von Gaudy begegnete in der Schlacht bei Bautzen, welche er als Begleiter seines prinzlichen Zöglings mitmachte, ein seine ganze Laufbahn änderndes Ereigniß. Sein Pferd überschlug sich; er stürzte gefährlich und trug einen dauernden Schaden an seiner Gesundheit davon. In Folge dieses Unfalls mußte er seine bisherige Stellung quittiren und wurde nunmehr mit der Würde eines Militärgouverneurs von Sachsen betraut. Dieser Wechsel im Leben des Vaters war auch für den Sohn von folgenschwerer Rückwirkung. Er mußte, da der Vater ihn in seiner Nähe zu haben wünschte, Berlin verlassen und wurde in Schulpforta

zur weiteren Fortbildung inscribirt. Hier, unter der Leitung vorzüglicher Lehrer, wurde in den Knaben der erste Keim zu seiner Vorliebe für das Studium der Sprachen gelegt. „Er ist ihr", schreibt Frau von Kalckreuth, „sein Leben hindurch treu geblieben, da er bis an sein Ende Abends im Bette seinen Homer oder Horaz las. Ueberhaupt war das Talent für Sprachen sehr vorherrschend bei ihm; wie früh er französisch sprach, wurde schon gesagt. Neben den alten Sprachen trieb er in Schulpforta mit Eifer das Spanische; später sprach er das Polnische brillant und lernte in vier Wochen dänisch, als er mit Xaver Marmier nach Island reisen wollte. Als sich diese Reise zerschlug, lernte er in wenigen Monaten italienisch. Die bewunderungswürdigsten Kenntnisse aber hatte er sich im Altfranzösischen erworben. Den ‚Roman du Rou' von Wace übersetzte er in 10,472 Versen in mustergültiger Weise."

Im Jahre 1818 ging Franz von Gaudy mit dem Zeugniß der Reife von Schulpforta ab. In Dresden entzückte er die Schwester, da er als altdeutscher Jüngling im schwarzen Sammetrock, mit wallenden prächtigen Locken und Kneipmütze erschien — aber das wurde ihm verhängnißvoll; denn der Vater witterte demagogische Tendenzen bei dem Herrn Sohn und dies um so mehr, als Franz mit Begeisterung von dem „Demagogen" Sand, dem nachherigen Mörder Kotzebues, sprach, der in Schulpforta gewesen und dort für seine Weltbeglückungspläne Propaganda gemacht hatte. Franz war so elektrisirt von dem Zauber der Sandschen Sprache, daß der Vater schleunigst befahl, der Herr Studiosus solle die Locken

glatt scheeren und an Stelle der Cereviskappe einen Cylinder tragen; er gehorchte und schaute unter dem octroyirten Hute grimmig in die Welt. Aber der härtere Befehl folgte nach. Der gestrenge Papa verfügte, Franz solle nicht studiren sondern in das erste Garde-Regiment in Potsdam eintreten. Das war ein Donnerschlag für den im Geiste schon in den Hörsälen von Göttingen sitzenden Jüngling. Aber Widerspruch war im Gaudyschen Hause, wo das Wort des Herrn Generals alles galt, nicht Mode. So trat der aus allen Himmeln Gestürzte denn in das Regiment ein und trug die Fesseln der Disciplin ruhig, wenn auch knirschend.

Er war nichts weniger als in seinem Elemente; sein ganzes Wesen verlangte eine freiere, weniger von den Convenienzen des Standes eingeengte Lebensweise. Er entschädigte sich denn auch für die verlorene Freiheit mit vielen thörichten Streichen, Schuldenmachen und Duelliren; sein Paukbuch allein weist elf Duelle auf; so trieb er es — bis er, „von der Garde zur Linie vertrieben", nach Breslau versetzt wurde. Hier lebte er auf durchaus großem Fuße, hielt eine Köchin und Bediente und machte auf's neue Schulden. In jener Zeit kam er oft zur Schwester; er ging, wie sie erzählt, musternd im Zimmer auf und ab, wie der Armen-Advokat Siebenkäs, und fragte: „Stanzel, was versilbern wir heute?" Und es fand sich immer etwas — das ganze Schmuckkästchen wurde geleert und die goldene Uhr einem Cerberus von Schneider als Besänftigung zugeworfen, dem Franz in seiner Heftigkeit ein Ohr mit dem Degen abgehauen hatte. Die Schwester lenkte den Zorn des

Vaters oft genug auf sich, um den Bruder zu vertreten. Dafür liebte er sie aber auch leidenschaftlich; er sagte oft: „Ich liebe Dich, nicht weil sondern trotzdem Du meine Schwester bist"; denn von verwandtschaftlicher Zärtlichkeit war keine Ader in ihm. „Wie oft", schreibt die Schwester, „wünschte er sich ein Hidalgo zu sein, frei von Familienbanden!"

Inzwischen hatte der Vater sich angekauft — und starb wenige Jahre darauf. Franz wollte nun aus dem Militärdienste austreten und das Gut des Vaters übernehmen, mußte aber diese Idee aufgeben, da sein Vormund — Gaudy war noch minorenn — dieses Projekt mit Hand und Fuß bekämpfte. Dies verstimmte den hochstrebenden Jüngling, der des Soldatspielens herzlich müde war, auf's tiefste. Dazu kamen die kleinen Garnisonen, die ihn moralisch zu Boden drückten, da er, unter seinen Kameraden geistig vereinsamt, sich durch keinen Austausch der Ideen gehoben fühlte. Glogau, Kozmin, Krotoschin, zwei Festungen als Strafe für Duelle, nämlich Silberberg und Kosel, und endlich Posen waren die unerquickliche Reihenfolge, die ihm das Leben vielleicht unerträglich gemacht hätte, wenn nicht zum Glück die Schwester sich mit dem Herrn von Kalckreuth verheirathet und Gaudy so eine Heimath in ihrem Hause und einen Freund in ihrem vortrefflichen Gatten gefunden hätte, der ihn aufmunterte, seine Talente zu üben und zu steigern.

In Schönborn, dem Gute des Schwagers, wurde jetzt jeder Urlaub verbracht; dort entstanden die später unter dem Titel „Erato" veröffentlichten Gedichte (1829), dort die Novelle „Desengaño" (1835), und damit war

der Fuß in den Steigbügel gesetzt. Gaudys Name wurde nun auch in weiteren Kreisen bekannt. Aber noch konnte er nicht den entscheidenden Entschluß fassen, zu dem sein Herz ihn schon so lange drängte, den Entschluß, sich ganz der Dichtkunst in die Arme zu werfen und statt des Schwertes die Lyra zu ergreifen. Da brachte ein äußeres Ereigniß die Entscheidung. In Posen, wo er damals in Garnison lag, wurde er in entsetzlicher Weise von der Cholera ergriffen und glaubte dem Tode verfallen zu sein. Wie so oft im Menschenleben große physische Krisen die Ausgangspunkte werden für neue geistige Richtungen und Entwicklungen, so auch bei Gaudy. Mit dem neu gewonnenen Leben — er meldete unterm 2. August 1831 der Schwester seine Genesung — reifte in ihm der Entschluß, den Rock des Königs abzulegen und sich ganz in den Dienst der Poesie zu stellen. Er quittirte den Militärdienst. Ein Aufenthalt in Schönborn, wohin er gegangen war, um im Kreise der Seinen sich zu erholen, ließ die „Gedankensprünge eines der Cholera Entronnenen" (1832), „Die Korallen" (1834), die „Schildsagen" (1834), die „Kaiserlieder" (1835) und die „Novelletten" (1837) an das Licht treten.

Durch diese Leistungen wurde Adalbert von Chamisso auf ihn aufmerksam und lud ihn nach Berlin ein, indem er ihn auf eine höchst ehrenvolle Weise aufforderte, ihn bei der Herausgabe des „Deutschen Musenalmanachs" zu unterstützen. Gaudy leistete diesem Rufe freudig Folge, und nun endlich sah er sich in einer Lage, die ihn innerlich befriedigte und beglückte. Von Freunden, die ihm sein Talent schnell erworben hatte, umgeben,

innig verehrt von Männern, wie Hitzig, Fouqué, Kugler, Neumann und Andern, und der warmen Zuneigung eines Chamisso gewiß — was blieb ihm zu wünschen übrig? Hatte er doch die ersten Staffeln des Ruhmes schnell erklommen. Und doch — ein Wunsch war ihm noch unerfüllt: Italien, das Land seiner Träume und Ideale, zu sehen. Auch diese Sehnsucht sollte gestillt werden: im Jahre 1835 blauete Italiens Himmel über ihm; er trank sich satt an der Schönheit römischer Kunst und führte auf den Ruinen der antiken Welt und mitten im schnell pulsirenden Leben des sinnenfrohen Südens ein Dasein, reich an den mannigfachsten Anregungen. Seine Briefe aus der damaligen Zeit athmen Frische, frohe Begeisterung für das herrliche Italien und höher gestimmte Lebensfreudigkeit. Großer Eindrücke voll, kehrte er nach Deutschland zurück. In Berlin fand er die alten Freunde wieder und lebte so recht im Vollgenusse seines Glückes. Chamisso wurde ihm immer theurer, das Verhältniß zwischen Beiden ein immer engeres. Er wurde der vertrauteste Hausfreund des edlen Sängers. Ein meines Wissens bisher noch nicht gedrucktes heiteres Gedicht Gaudys, welches aus dieser Zeit stammt, möge hier einen Platz finden, da es ein treues Bild von Chamissos Studirzimmer entwirft und zugleich charakteristisch ist für die Beziehungen der beiden Dichter zu einander. Es lautet:

Gebt Ihr mir viel gute Worte,
Um in's Heiligthum zu späh'n,
Ei, so laß' ich wohl die Pforte
Diesmal für Euch offen stehn.

Aber Freunde, schleicht auf Zehen
Hübsch manierlich, fromm und still!
Nicht ein Jeder kriegt's zu sehen,
Der es gern durchmustern will.

Schaut Euch um im schmalen Zimmer,
Das nur Dämmerlicht erhellt
Von der Lampe mattem Schimmer,
Die noch grüner Taft umstellt!
Seht, dort hängt das Kieselmesser,
Das einst an Owaihi's Strand
Ein gentiler Menschenfresser
Weiht' als treues Freundschaftspfand.

Aus dem Rahmen blinzt verwogen
Dort Pomares Conterfei,
Und ein schwarzer Ebenbogen
Hängt, von Staub ergraut, dabei.
Südlands Blumen, trock'ne Blätter,
Liegen dort in langen Reihn;
Ihre Namen wissen Götter
Oder Chamisso allein.

Weiter links ruh'n auf dem Brette
Blüthen transcendenter Art,
Oden, Stanzen, Triolette,
Schofel und fein-fein gepaart.
Deutschlands Dichterhähne krähen
Dir entgegen aus dem Fach —
Könnt Ihr sie nicht gleich verstehen,
Kauft den Musenalmanach!

Ihr dagegen, die Ihr dreister
Jetzt in die Papiere guckt,
Sprecht: Gieb mir ein Lied vom Meister,
Aber nicht der Lai'n Produkt!
„Hand weg!" ruf' ich, „also habe
Ich es nicht mit Euch gemeint.
Harret der Gesammt-Ausgabe,
Die zur Ostermess' erscheint!"

Aber in dem nächsten Zimmer
Hört Ihr einen Säugling schrei'n,
Und neugierig, wie Ihr immer,
Drängt Ihr Euch auch dort hinein.
Tretet leise, leise näher
Auf Sammtpfötchen wie die Maus!
Solchen Anblick nimmt der Späher,
Solchen selt'nen, gern nach Haus.

Seht Ihr wo 'nen Rosengarten
Frischer blühn als diesen hier?
Gärtnerin und Gärtner warten
Treulicher der holden Zier?
Wer den Blüthenkranz gesehen,
Wendet sich wohl schwerlich um
Nach Exotischem zu spähen,
Dorrend im Herbarium.

Aus Italien hatte Gaudy, wie gesagt, eine Fülle neuer Eindrücke und Ideen mit heimgebracht. Litterarische Früchte dieser Tage im Süden waren in erster Linie die Reiseschilderungen „Mein Römerzug" (1836) und die humoristische Novellette „Aus dem Tagebuche eines wandernden Schneidergesellen" (1836), wie auch die später erschienenen „Venetianischen Novellen" (1838) ihre Entstehung den unter Italiens Himmel empfangenen Anregungen verdankten.

Kaum nach Deutschland heimgekehrt, fühlte er sich wieder nach Schönborn zu der Schwester gezogen, um in ländlichem Stillleben die Masse der italienischen und anderer Eindrücke zu ordnen und zu verarbeiten. In den nächsten Jahren veröffentlichte er u. a.: ein „Berlinisches Bilderbuch" (1836), „Novelletten" (1837), „Lieder und Romanzen" (1837) und „Novellen und Skizzen" (1839).

„Er arbeitete unsäglich fleißig", schreibt die Schwester, „kaum daß er zum Essen erschien, aber die Theestunde versäumte er nie; denn er trank wie ein Chinese seine zwanzig Tassen mit Wonne. Dabei las er vor — und er las wunderbar schön — oft was er den Tag über gearbeitet hatte, wobei er jede Kritik gelten ließ, öfter noch die Werke der Koryphäen der Litteratur mit scharfem Eingehen und neidloser Bewunderung. Der Liebling seiner ersten Jugend war Jean Paul, den Shakespeare später verdrängte und den er so inne hatte, daß sein mächtiges Gedächtniß für jeden Fall ein Citat aus dessen Dichtungen fand. Dieses seltene Gedächtniß kam ihm überhaupt sehr zu statten und gestaltete die Fülle seiner Kenntnisse fast zur Gelehrsamkeit. Talent für die Musik war in ihm wenig vorhanden. Er klimperte Guitarre und hatte wohl nur Violine gelernt, um die Geige zu besitzen, welche seine Mutter außerordentlich gut gespielt. Aber die bildende Kunst war sein eigentliches Feld, und durch seine Werke geht der goldene Faden tiefen, gewissenhaften Kunststudiums. Er selbst zeichnete sehr hübsch, besonders treue Portraits in Caricaturen, welche Gabe ihm manchen Feind erweckt hat, da er eben nicht sehr schonend mit der Menschheit umging. In einer der kleinen Garnisonen hatte er einmal die weißen Wände seines Zimmers mit sehr ergötzlichen Zerrbildern in Kohle bemalt — es wurde verrathen. Und so war es für ihn ein Glück, daß ein Kamerad ihm bei der Parade zuraunte: ‚Du, der Oberst wird Dich besuchen'. Flugs stürzte Franz nach Haus, bürstete mit der Kleiderbürste die verrätherische Kohle ab und empfing den Vorgesetzten, glühend,

in einer dicken Wolke von Kalkstaub, die den gestrengen Herrn Oberst zum schleunigen Rückzuge nöthigte."

In Berlin arbeitete Gaudy eifrig für den „Musenalmanach", der nun, nachdem sich die süddeutschen Dichter, besonders Schwab, von dem Unternehmen zurückgezogen, neben Chamissos Namen auch den Gaudys, als des Mitherausgebers, trug. Die letzte Arbeit, die er gemeinsam mit Chamisso unternahm, war die Uebersetzung einer Auswahl von Liedern Bérangers, jenes Dichters, der auf Gaudy einen so großen Einfluß geübt. Bald nach Beendigung derselben trat er eine zweite Reise nach Italien an, auf welcher ihn sein Freund E. Ferrand bis in die Schweiz begleitete. Wie damals diesem Freunde gegenüber, so äußerte er schon früher häufig im Gespräch mit der Schwester, er möchte am liebsten ganz in Italien oder doch wenigstens im Süden von Deutschland leben. Italien, sein mildes Klima und sein feuriger Wein sagten ihm besser zu als der Norden mit Nebel und Bier. Seine ganze Natur hatte etwas entschieden Südländisches. Doppelt schwer empfand er bei seiner Rückkehr nach Deutschland diesen Widerspruch seines Innern mit Land und Leuten daheim — denn eine Saite seines Lebens war inzwischen gesprungen: Chamisso war todt. Wieder suchte er Ruhe bei der Schwester in Schönborn, aber er verweilte dort nur kurze Zeit, und — Todesahnung zog durch seinen Abschied von der Theuern. Eine Verherrlichung des Todes war der Vorwurf eines epischen Gedichtes, zu dem er eifrig Motive suchte — nur wenige Wochen nach seiner Rückkehr nach Berlin starb er in Folge eines Schlagflusses, am 5. Februar 1840. Seine

Freunde legten ihn in den Sarg wie einen Sänger des Alterthums, im wallenden weißen Gewande, den Lorbeerkranz im schönen braunen Haar.

„Franzens Charakter ist selten richtig beurtheilt worden", schreibt seine Schwester, „er war brav und ehrenwerth durch und durch, unbestechlich in seinem Urtheile, wahr bis zur Schroffheit; er konnte bezaubernd liebenswürdig sein; wollte es aber nicht immer sein — trübe Erfahrungen hatten ihn Menschenverachtung gelehrt, und doch war sein Herz warm und liebebedürftig. Seinen Freunden war er ein wahrer Freund."



in einer dicken Wolke von Kalkstaub, die den gestrengen Herrn Oberst zum schleunigen Rückzuge nöthigte."

In Berlin arbeitete Gaudy eifrig für den „Musenalmanach", der nun, nachdem sich die süddeutschen Dichter, besonders Schwab, von dem Unternehmen zurückgezogen, neben Chamissos Namen auch den Gaudys, als des Mitherausgebers, trug. Die letzte Arbeit, die er gemeinsam mit Chamisso unternahm, war die Uebersetzung einer Auswahl von Liedern Bérangers, jenes Dichters, der auf Gaudy einen so großen Einfluß geübt. Bald nach Beendigung derselben trat er eine zweite Reise nach Italien an, auf welcher ihn sein Freund E. Ferrand bis in die Schweiz begleitete. Wie damals diesem Freunde gegenüber, so äußerte er schon früher häufig im Gespräch mit der Schwester, er möchte am liebsten ganz in Italien oder doch wenigstens im Süden von Deutschland leben. Italien, sein mildes Klima und sein feuriger Wein sagten ihm besser zu als der Norden mit Nebel und Bier. Seine ganze Natur hatte etwas entschieden Südländisches. Doppelt schwer empfand er bei seiner Rückkehr nach Deutschland diesen Widerspruch seines Innern mit Land und Leuten daheim — denn eine Saite seines Lebens war inzwischen gesprungen: Chamisso war todt. Wieder suchte er Ruhe bei der Schwester in Schönborn, aber er verweilte dort nur kurze Zeit, und — Todesahnung zog durch seinen Abschied von der Theuern. Eine Verherrlichung des Todes war der Vorwurf eines epischen Gedichtes, zu dem er eifrig Motive suchte — nur wenige Wochen nach seiner Rückkehr nach Berlin starb er in Folge eines Schlagflusses, am 5. Februar 1840. Seine

Freunde legten ihn in den Sarg wie einen Sänger des Alterthums, im wallenden weißen Gewande, den Lorbeerkranz im schönen braunen Haar.

„Franzens Charakter ist selten richtig beurtheilt worden", schreibt seine Schwester, „er war brav und ehrenwerth durch und durch, unbestechlich in seinem Urtheile, wahr bis zur Schroffheit; er konnte bezaubernd liebenswürdig sein; wollte es aber nicht immer sein — trübe Erfahrungen hatten ihn Menschenverachtung gelehrt, und doch war sein Herz warm und liebebedürftig. Seinen Freunden war er ein wahrer Freund."





Victor Hugo.

Ein Nekrolog.

Der Dichter des „Hernani" hat am 22. Mai d. J.*) in der stillen Villa am Bois de Boulogne für immer die Augen geschlossen, und nach seinem Hinscheiden setzte die französische Nation durch ihre funérailles nationales einen Kultus des Genies in Szene, der, mag man über den Todten urtheilen wie man will, in unserer materialistischen Zeit als ein erfreuliches Symptom des Respekts vor geistigem Sein und Können begrüßt werden darf und den das übrige Europa, Deutschland voran, sich als nachahmungswürdiges Beispiel vor Augen halten sollte.

Victor Hugo ist als Dichter wie als Mensch eine merkwürdige Erscheinung: er war zugleich Prophet und Komödiant, Poet und Streber, Schwärmer und Weltmann; sein Wesen hatte etwas Zerklüftetes, Zerfahrenes, etwas zwischen unvermittelten Extremen Schwebendes. Ein Genie von der Sohle bis zum Scheitel, ließ er nichts

*) 1885.

so sehr vermissen als Einheit des Charakters, als Sammlung des Empfindens, als Klarheit des Denkens, als Ruhe und Ebenmäßigkeit in den Linien seines Werdens und Wachsens. Der Fanatismus war einer der Angelpunkte seines Wesens, der ästhetische wie der politische, und speziell wir Deutschen können ein Lied singen von diesem Hugo'schen Fanatismus, der unter anderem in dem befremdlichen Revancheepos: „L'année terrible" auf unsere Kosten die sonderbarsten Blasen patriotischer Verblendung und nationalen Größenwahns treibt. Victor Hugo, der Politiker, war ein wahrer Virtuos im Wechseln der Farbe: vom Parteigänger der Bourbonen wurde er zum Anwalt der Bonapartisten; die Julirevolution fand ihn im Lager der Liberalen, aber unter Louis Philipp ließ er sich die Würde eines Pairs von Frankreich gefallen; während der Februarrevolution stieß er leidenschaftlich in's Horn der neu aufsteigenden Freiheit, um sich zuletzt — seit 1870 — allerlei sozialistischen Schwärmereien in die Arme zu werfen. Und wie er sich als Politiker durchweg als einen leicht erregbaren und bestimmbaren Sanguiniker erwies, so auch als Poet: seine Dichtungen bilden, nach der Geschmacks- wie der Geistesrichtung hin, eine wahre Musterkarte der verschiedensten Anschauungen und Tendenzen; sie spiegeln die Zerklüftung und Ziellosigkeit der neufranzösischen Romantik, als deren Stimmführer und Haupt man den Verfasser des „Hernani" und der „Misérables" ja betrachten darf, in typischer Weise wieder.

Victor Hugo war weder ein litterarischer noch ein politischer Charakter, aber er war ein dichterisches Genie

von seltenem Glanze der Begabung; er war der Heros der zeitgenössischen französischen Dichtkunst, der bedeutendste Repräsentant der Romantik jenseits des Rheins und der nationalste Dichter unserer westlichen Nachbarn. Es würde hier zu weit führen, nachweisen zu wollen, inwiefern Licht und Schatten im Naturell Hugo's auch Licht und Schatten im französischen Nationalcharakter bedeuten, und es möge genügen, darauf hinzuweisen, daß die kniefällige Verehrung, welche Frankreich weit länger als ein halbes Jahrhundert hindurch seinem Sänger gezollt, nur aus einer Sympathie zu erklären ist, die aus gleichen Charaktereigenschaften einerseits des Dichters und andererseits seiner Nation erwuchs.

Victor Hugo, der am 26. Februar 1802 in Besançon als Sohn des bekannten Generals Hugo und einer Vendéerin geboren wurde und seine Knaben- und Jünglingsjahre abwechselnd in Spanien, Italien und Frankreich verlebte, stellte in der Vorrede zu seinem Drama „Cromwell“ (1827) das eigentliche Programm der neuromantischen Schule in Frankreich auf; er proklamirte in demselben den durch die Werke Chateaubriands und der Frau von Staël längst angebahnten Bruch mit dem Classizismus und wurde dadurch der eigentliche Vater der Schule. „Die Revolution in allen Künsten“, so bezeichnet Hugo seinen ästhetischen Standpunkt, „ist nur eine allgemeine Rückkehr zu der Natur und Wahrheit; sie ist die Ausrottung des falschen Geschmacks, der seit beinahe drei Jahrhunderten dadurch, daß er an die Stelle aller Realitäten unaufhörlich konventionelle Willkür setzte, so viele gute Köpfe verdorben hat.“ Sehr wahr! Schade nur,

daß diese „Revolution" nicht in allem das Rechte traf und daß sie an die Stelle des „falschen Geschmacks" der Classizität den nicht minder falschen der Romantik setzte! Die Besitzergreifung der „Realitäten" datirt ja nicht von Hugo und seiner Schule sondern von dem jungen und jüngsten Frankreich, das nun freilich leider bei dieser Gelegenheit vielfach über's Ziel hinausgeschossen hat.

Schon längst bevor Hugo den „Cromwell" mit der epochemachenden Vorrede veröffentlichte, hatte er sich in die litterarische Palästra eingeführt. Dies geschah — abgesehen von einer akademischen Preisschrift aus dem Jahre 1817 — durch seine „Odes et Ballades" (1822), Poesien, die der Form nach noch vollständig auf dem Boden der Classiker stehen, der Gesinnung nach aber sich zu royalistischen Tendenzen bekennen; sie trugen ihrem Verfasser eine Pension von Louis XVIII. ein. Die Brücke von dem klassischen Standpunkte, den die „Odes et Ballades" repräsentiren, zu dem durch den „Cromwell" proklamirten Romantismus bilden in der dichterischen Entwicklung Hugos die beiden Romane „Han d'Islande" (1823) und „Bug Jargal" (1825) sowie der zweite Band der „Odes et Ballades" (1826), welch' letztere Publikation bereits unverkennbare Symptome einer liberaleren Richtung auch in politischer Beziehung bekundet. Die großen Fehler und Schrullen des so eigenthümlich begabten Dichters waren in diesen Werken schon stark hervorgetreten: dieses Schwelgen in Worten und Bildern, dieses Spielen mit Antithesen und Vergleichen, dieses Fallen aus höchstem Pathos in platte Trivialität, diese Unsicherheit des Geschmacks, dieses Kokettiren mit chronikaler Gelehrsamkeit

und apokalyptischen Verhüllungen — aber daneben leuchteten auch seine großen Vorzüge: Geist, Phantasie und Herz, hervor. Im Jahre 1828 veröffentlichte Hugo eine neue Sammlung Oden unter dem Titel „Les Orientales", welche durch exotische Farbenpracht, hinreißenden Schwung und wahrhaft virtuose Form alles bisher nach dieser Richtung hin in Frankreich Geleistete überbot. Der Sammlung „Les Orientales" folgten die Dramen „Marion Delorme" (1829) und „Hernani" (1830). Die Partei der Classiker setzte es durch unablässiges Intriguiren und Skandalisiren durch, daß ersteres Stück von der Theaterzensur gestrichen wurde und daß die Akademie eine förmliche Petition beim König einbrachte, welche darum bat, auch die Zulassung des letzteren im Interesse des klassischen Geschmacks zu verhindern. Aber König Karl X. war verständig genug, darauf zu antworten: „Im Theater habe ich gleich jedem andern Bürger nur einen Platz im Parterre." Die Aufführung des „Hernani" hatte einen glänzenden Erfolg. Es gab eine große Prügelei im Theater, in der die Romantiker siegten. Seit der ersten Aufführung des „Cid" von Corneille, also seit nahezu zwei Jahrhunderten, hatte keine dramatische Dichtung in Frankreich die Gemüther so entflammt wie der „Hernani". Von dieser Schlacht her, die im Februar 1830 auf der Bühne des Théâtre-Français geliefert wurde, datirt die Hegemonie der Romantik in Frankreich.

An weiteren Dramen schrieb Hugo in den nächsten Jahren: „Le roi s'amuse" (1832), „Lucrèce Borgia", „Marie Tudor" (1833), „Angelo" (1835); „Ruy Blas" (1838) und „Les Burgraves" (1843). Ebenso erschienen

um diese Zeit der so berühmt gewordene grandiose Roman „Notre Dame de Paris“ (1831) und die Sammlungen lyrischer Gedichte: „Les feuilles d'automne“ (1831), „Les chants du crépuscule“ (1835), „Voix intérieures“ (1837) und „Les rayons et les ombres“ (1840). Es ist für die Muse Victor Hugos die Zeit des höchsten Ruhmes und Glanzes, welche durch diese wahrhaft imposanten Hervorbringungen bezeichnet wird, aber auch nach außen hin trugen diese Werke dem Dichter Auszeichnungen vornehmsten Ranges ein: 1841 wurde er in die „Französische Akademie“ aufgenommen, und 1845 verlieh ihm Louis Philipp die Würde eines Pairs von Frankreich. Bezeichnend für seine politische Wandlungsfähigkeit ist es, daß er, als er nach der Februarrevolution von 1848 in die „Constituirende Versammlung“ gewählt wurde, der monarchischen Rechten angehörte, um sich nach seiner Wiederwahl in die „Gesetzgebende Versammlung“ der äußersten Linken zuzuwenden. Der Gefühlsmensch in ihm war stets mächtiger als der ruhig erwägende Politiker, und allemal waren es momentane Stimmungen, welche in seiner Stellungnahme zu den Dingen des äußeren Lebens den Ausschlag gaben.

Als Louis Napoleon sich durch den Staatsstreich vom 2. Dezember 1851 zum Herrn Frankreichs gemacht, floh Hugo, der auf der ersten Proskriptionsliste stand, nach Belgien und ließ sich später auf der Insel Jersey, dann auf Guernsey nieder, von wo er erst in neuerer Zeit nach Paris zurückgekehrt ist.

Unter den späteren Werken Hugos, die mir nicht alle bekannt geworden, sind hervorzuheben: das Pamphlet

„Napoléon le petit“ (1852), die Sammlung satyrischer Gedichte: „Les châtiments“ (1853), die Lebenserinnerungen „Les contemplations“ (1856), die epischen Gedichte „La légende des siècles“ (1859), die beiden sozialen Romane „Quatre-vingt-treize“ und „Les misérables“ (1862), das Dichterporträt „William Shakespeare“ (1864), die lyrischen Gedichte „Les chansons des rues et des bois“ (1865), der Roman „Les travailleurs de la mer“ (1866) und aus den allerjüngsten Jahren „Année terrible“ (1872), „Histoire d'un crime“ (1877), „L'art d'être grandpère“ (1877), „Le pape“ (1878), „La pitié suprême“ (1879), „L'Ane“ (1880) und „Les quatre vents de l'Esprit“ (1881). „Napoléon le petit“ und „Histoire d'un crime“ (letzteres die Geschichte des Staatsstreichs vom 2. Dezember darstellend) lassen viel schneidige Verve gegen den kleinen Neffen des großen Onkels los; „Année terrible“ erzählt die Geschichte der französischen Niederlage von 1870 und 1871 mit allem Aufgebot nationaler Wuth, Verdrehung und Verbitterung, wenn auch in oft glanzvoller Diktion, und die drei großen sozialen Romane „Quatre-vingt-treize“, „Les misérables“ und „Les travailleurs de la mer“ bekunden eine Fülle fein beobachteter Details und einen imposanten historischen Weitblick, wie er nur dem dichterischen Genie eigen ist.

Aus den „Châtiments“, welche von einem großartigen männlichen Zorne überschäumen, möge hier das folgende Epigramm einen Platz finden:

Un jour Dieu sur sa table
Jouait avec le diable

Du genre humain haï;
Chacun tenait sa carte;
L'un jouait Bonaparte
Et l'autre Mastaï.

Un pauvre abbé bien mince!
Un méchant petit prince,
Polisson hasardeux!
Quel enjeu pitoyable!
Dieu fit tant que le diable
Les gagna tous les deux.

— Prends! cria Dieu le père,
Tu ne sauras qu'en faire! —
Le diable dit: — erreur! —
Et, ricanant sous çape,
Il fit de l'un un pape,
De l'autre un empereur.

Die „Châtiments", welche im Exil, auf der Insel Guernsey, entstanden sind, halten ein wahres Höllengericht über den gekrönten Mörder Napoleon und seine Geschöpfe und übertreffen an beißender Satyre und zermalmender Wucht der poetischen Darstellung vielleicht alles, was das Schriftthum der gesammten Erde in unserm Jahrhundert hervorgebracht hat.

Die Bedeutung Victor Hugos für die französische Nationallitteratur und mittelbar für die Weltlitteratur ist eine durchaus epochemachende und wird noch lange eine nachhaltige bleiben. Sein Name bezeichnet in den Annalen des französischen Schriftthums den Wendepunkt, wo die dichterische Produktion sich vom todten Regelzwange der Akademie entschlossen abwendet und sich energisch mit modernem Inhalte erfüllt. Aber auch

abgesehen von dieser prinzipiellen Bedeutung des genialen Dichters des „Hernani“ und der „Misérables“, haben manche seiner Werke an sich für das litterarische Frankreich die Bedeutung eines dauernden nationalen Besitzthums von hohem Werth, und das dürfte namentlich von seinen lyrischen Dichtungen gelten.



Druck von Emil Stephan, Plagwitz-Leipzig.

